Propyläen.

Eine periodiſche Schrift

herausgegeben von Goethe.

EIGENTHUM DER STADT AUGSBURG

Zweyten Bandes Erſtes Stück.

Tübingen,
in der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung.
1799.

I.

Phöbos und Hermes.

Delos ernſter Beherrſcher und Majas Sohn, der gewandte,
Rechteten heftig, es wünſcht jeder den herrlichen Preis.
Hermes verlangte die Leyer, die Leyer verlangt auch Apollon,
Doch vergeblich erfüllt Hoffnung den beyden das Herz;
Denn raſch drängt ſich Ares heran, gewaltſam entſcheidend,
Schlägt das goldene Spiel, wild, mit dem Eiſen entzwey.
Hermes lacht unmäßig, der ſchadenfrohe, doch Phöbos
Und den Muſen ergreift inniger Schmerz das Gemüth.

II.

Diderots Verſuch über die Malerey.

Zweytes Capitel.

Meine kleine Ideen über die Farbe.

Diderot, ein Mann von großem Geiſt und Verſtand, geübt in allen Wendungen des Denkens, zeigt uns hier, daß er ſich, bey Behandlung dieſer Materie, ſeiner Stärke und ſeiner Schwäche bewußt ſey. Schon in der Ueberſchrift giebt er uns einen Wink, daß wir nicht zu viel von ihm erwarten ſollen.

Wenn er in dem erſten Capitel uns mit biſarren Gedanken über Zeichnung drohte, ſo war er ſich ſeiner Ueberſicht, ſeiner Kraft und Fertigkeit bewußt, und wirklich fanden wir an ihm einen gewandten und rüſtigen Streiter, gegen den wir Urſache hatten alle unſere Kräfte aufzubieten; hier aber kündigt er ſelbſt, mit einer beſcheidnen Gebärde, nur kleine Ideen über die Farbe an; jedoch näher betrachtet thut er ſich unrecht, ſie ſind

nicht klein, ſondern meiſtentheils richtig, den Gegenſtänden angemeſſen und ſeine Bemerkungen treffend; aber er ſteht in einem engen Kreiſe beſchränkt, und dieſen kennt er nicht vollkommen, er blickt nicht weit genug und ſelbſt das nahe liegende iſt ihm nicht alles deutlich.

Aus dieſer Vergleichung der beyden Capitel folgt nun von ſelbſt daß ich, um auch dieſes mit Anmerkungen zu begleiten, mich einer ganz andern Behandlungsart befleißigen muß. Dort hatte ich nur Sophismen zu entwickeln, das Scheinbare von dem Wahren zu ſondern, ich konnte mich auf etwas anerkannt geſetzliches in der Natur berufen, ich fand manchen wiſſenſchaftlichen Rückenhalt an den ich mich anlehnen konnte; hier aber wäre die Aufgabe: einen engen Kreis zu erweitern, ſeinen Umfang zu bezeichnen, Lücken auszufüllen und eine Arbeit ſelbſt zu vollenden, deren Bedürfniß von wahren Künſtlern, von wahren Freunden der Wiſſenſchaften längſt empfunden worden.

Da man aber, geſetzt auch man wäre fähig dazu, eine ſolche Darſtellung, bey Gelegenheit eines fremden, unvollſtändigen Aufſatzes, wohl ſchwerlich bequem finden würde, ſo habe ich einen andern Weg eingeſchlagen um meine Arbeit, bey dieſem Capitel, Freunden der Kunſt nützlich zu machen.

Diderot wirft auch hier, nach ſeiner bekannten ſophiſtiſchen Tücke, die verſchiednen Theile ſeiner kurzen Abhandlung durch einander, er führt uns, wie in einem Irrgarten, herum, um uns auf einem kleinen Raum eine lange Promenade vorzuſpiegeln. Ich habe daher ſeine Perioden getrennt und ſie unter gewiſſe Rubriken, in eine andere Ordnung, zuſammengeſtellt. Es war dieſes um ſo mehr möglich, da ſein ganzes Capitel keinen innern Zuſammenhang hat und vielmehr deſſen aphoriſtiſche Unzulänglichkeit nur durch eine deſultoriſche Bewegung verſteckt wird.

Indem ich nun auch in dieſer neuen Ordnung meine Anmerkungen hinzufüge, ſo mag eine gewiſſe Ueberſicht desjenigen, was geleiſtet iſt, und desjenigen, was zu leiſten übrig bleibt, möglich werden.

Einiges Allgemeine.

Hohe Wirkung des Colorits. Die Zeichnung giebt den Dingen die Geſtalt, die Farbe, das Leben; ſie iſt der göttliche Hauch der alles belebt.

Die erfreuliche Wirkung, welche die Farbe aufs Auge macht, iſt die Folge einer Eigenſchaft, die wir an körperlichen und unkörperlichen Erſcheinungen, nur durch

das Geſicht, gewahr werden. Man muß die Farbe geſehen haben, ja man muß ſie ſehen, um ſich von der Herrlichkeit dieſes kraftvollen Phänomens einen Begriff zu machen.

Seltenheit guter Coloriſten. Wenn es mehrere treffliche Zeichner giebt, ſo giebt es wenig große Coloriſten. Eben ſo verhält ſichs in der Litteratur, hundert kalte Logiker gegen Einen großen Redner, zehen große Redner gegen Einen fürtrefflichen Poeten. Ein großes Intereſſe kann einen beredten Menſchen ſchnell entwickeln und, Helvetius mag ſagen was er will, man macht keine zehen gute Verſe ohne Stimmung, und wenn der Kopf darauf ſtünde.

Hier ſpielt Diderot nach ſeiner Art, um das Mangelhafte ſeiner beſondern Kenntniſſe zu verbergen, die Frage, über die man unterrichtet werden möchte, ins allgemeine, und blendet mit einem falſch angewendeten Beyſpiel aus den redenden Künſten. Immer wird alles dem guten Genie zugeſchoben, immer ſoll die Stimmung alles leiſten. Freylich ſind Genie und Stimmung zwey unerläßliche Bedingungen, wenn ein Kunſtwerk hervor gebracht werden ſoll; aber beyde ſind, um nur von der Malerey zu reden, zur Erfindung und Anordnung, zur

Beleuchtung, wie zur Färbung und zum Ausdruck, ſo wie zur letzten Ausführung nöthig. Wenn die Farbe die Oberfläche des Bildes belebt, ſo muß man das genialiſche Leben in allen ſeinen Theilen gewahr werden.

Auch könnte man überhaupt jenen Satz gerade umwenden und ſagen: Es giebt mehr gute Coloriſten als Zeichuer; oder, wenn wir anders billig ſeyn wollen: es iſt in einem Fall ſo ſchwer als in dem andern vortrefflich zu ſeyn. Stelle man übrigens den Punkt, auf welchem einer für einen guten Zeichner oder Coloriſten gelten ſoll, ſo hoch, oder ſo tief als man will, ſo wird man immer zum wenigſten gleiche Zahl der Meiſter finden, wenn man nicht etwa gar mehr Coloriſten antrifft. Man darf nur an die niederländiſche Schule und überhaupt an alle diejenigen denken, welche Naturaliſten genannt werden.

Hat es damit ſeine Richtigkeit und giebt es wirklich eben ſo viel gute Coloriſten als Zeichner, ſo führt uns dies zu einer andern wichtigen Betrachtung. Bey der Zeichnung hat man in den Schulen, wenn auch keine vollkommene Theorie, doch wenigſtens gewiſſe Grundſätze, gewiſſe Regeln und Maaße die ſich überliefern laſſen; bey dem Colorit hingegen weder Theorie noch Grundſätze, noch irgend etwas das ſich überliefern läßt. Der

Schüler wird auf Natur auf Beyſpiele, er wird auf ſeinen eignen Geſchmack verwieſen. Und warum iſt es denn doch eben ſo ſchwer gut zu zeichnen als gut zu coloriren? Darum dünkt uns, weil die Zeichnung ſehr viel Kenntniſſe erfordert, viel Studium vorausſetzt, weil die Ausübung derſelben ſehr verwickelt iſt, ein anhaltendes Nachdenken und eine gewiſſe Strenge fordert; das Colorit hingegen iſt eine Erſcheinung, die nur ans Gefühl Anſpruch macht und alſo auch durchs Gefühl gleichſam inſtinktmäßig hervor gebracht werden kann.

Ein Glück daß es ſich alſo verhält! Denn ſonſt würden wir, bey dem Mangel von Theorie und Grundſätzen, noch weniger gut colorirte Bilder haben. Daß es ihrer nicht mehr giebt hat mancherley Urſachen. Diderot bringt in der Folge verſchiednes hierüber zur Sprache.

Wie traurig es aber mit dieſer Rubrik in unſern Lehrbüchern ausſehe, kann man ſich überzeugen wenn man z. B. den Artikel C o l o r i t, in Sulzers allgemeiner Theorie der ſchönen Künſte, mit den Augen eines Künſtlers betrachtet, der etwas lernen, eine Anleitung finden, einem Fingerzeig folgen will! Wo iſt da nur eine theoretiſche Spur? wo iſt da nur eine Spur, daß der Verfaſſer auf das, worauf es eigentlich ankommt, wenigſtens hindeute? Der Lernbegierige wird an die Natur zurück

gewieſen, er wird aus einer Schule, zu der er ein Zutrauen ſetzt, hinaus auf die Berge und Ebenen, in die weite Welt geſtoßen, dort ſoll er die Sonne, den Duft, die Wolken und wer weiß was alles betrachten, da ſoll er beobachten, da ſoll er lernen, da ſoll er, wie ein Kind das man ausſetzt, ſich in der Fremde durch eigne Kräfte forthelfen. Schlägt man deswegen das Buch eines Theoriſten auf, um wieder in die Breite und Länge der Erfahrung, um in die Unſicherheit einzelner zerſtreuter Beobachtungen, in die Verirrungen einer ungeübten Denkkraft zurück gewieſen zu werden? Freylich iſt das Genie, im allgemeinen, zur Kunſt, ſo wie im beſondern, zu einem beſtimmten Theile der Kunſt unentbehrlich; wohl iſt eine glückliche Dispoſition des Auges zur Empfänglichkeit für die Farben, ein gewiſſes Gefühl für die Harmonie derſelben von Natur erforderlich, freylich muß das Genie ſehen, beobachten, ausüben und durch ſich ſelbſt beſtehen; dagegen hat es Stunden genug in denen es ein Bedürfniß fühlt, durch den Gedanken, über die Erfahrung, ja, wenn man will, über ſich ſelbſt erhoben zu werden. Dann nähert es ſich gern dem Theoretiker, von dem es die Verkürzung ſeines Wegs, die Erleichterung der Behandlung in jedem Sinne erwarten darf.

Urtheil über die Farbengebung. Nur die Meiſter der Kunſt ſind die wahren Richter der Zeichnung, die ganze Welt kann über die Farbe urtheilen.

Hierein können wir keinesweges einſtimmen. Zwar iſt die Farbe in doppeltem Sinne, ſowohl in Abſicht auf Harmonie im Ganzen, als auf Wahrheit des Dargeſtellten im Einzelnen, leichter zu fühlen, in ſo fern ſie unmittelbar an geſunde Sinne ſpricht; aber von dem Colorit, als eigentlichem Kunſtproducte, kann doch nur der Meiſter, ſo wie von allen übrigen Rubriken urtheilen. Ein buntes, ein heiteres, ein durch eine gewiſſe Allgemeinheit, oder ein im beſondern harmoniſches Bild, kann die Menge anlocken, den Liebhaber erfreuen, jedoch urtheilen darüber kann nur der Meiſter, oder ein entſchiedner Kenner. Entdecken doch auch ganz ungeübte Menſchen Fehler in der Zeichnung, Kinder werden durch Aehnlichkeit eines Bildniſſes frappirt, es giebt gar vieles das ein geſundes Auge im einzelnen richtig bemerkt, ohne im Ganzen zulänglich, in Hauptpunkten zuverläßig zu ſeyn. Hat man nicht die Erfahrung, daß Ungeübte Tizians Colorit ſelbſt nicht natürlich finden? und vielleicht war Diderot auch in demſelben Falle, da er nur immer Vernet und Chardin als Muſter des Colorits anführt.

Ein Halbkenner überſieht wohl in der Eile ein Meiſterſtück der Zeichnung, des Ausdrucks, der Zuſammenſetzung; das Auge hat niemals den Coloriſten vernachläſſigt.

Von Halbkennern ſollte eigentlich gar die Rede nicht ſeyn! Ja, wenn man es ſtreng nimmt, giebt es gar keine Halbkenner. Die Menge, die von einem Kunſtwerke angezogen oder abgeſtoßen wird, macht auf Kennerſchaft keinen Anſpruch, der ächte Liebhaber wächſt täglich und erhält ſich immerfort bildſam. Es giebt halbe Töne, aber auch dieſe ſind harmoniſch im Ganzen; der Halbkenner iſt eine falſche Saite, die nie einen richtigen Ton angiebt, und grade beharrt er auf dieſem falſchen Ton, da ſelbſt ächte Meiſter und Kenner ſich nie für vollendet halten.

Seltenheit guter Coloriſten. Aber warum giebt es ſo wenig Künſtler, die das hervor bringen könnten was jedermann begreift?

Hier liegt wieder der Irrthum in dem falſchen Sinne, der dem Worte begreifen gegeben iſt. Die Menge begreift die Harmonie und die Wahrheit der Farben eben ſo wenig als die Ordnung einer ſchönen Zuſammenſetzung. Freylich werden beyde nur deſto leichter

gefaßt je vollkommner ſie ſind, und dieſe Faßlichkeit iſt eine Eigenſchaft alles Vollkommenen in der Natur und der Kunſt, dieſe Faßlichkeit muß es mit dem Alltäglichen gemein haben; nur daß dieſes reizlos, ja abgeſchmackt ſeyn kann, lange Weile und Verdruß erregt, jenes aber reizt, unterhält, den Menſchen auf die höchſten Stufen ſeiner Exiſtenz erhöht, ihn dort gleichſam ſchwebend erhält und um das Gefühl ſeines Daſeyns ſo wie um die verfließende Zeit betrügt.

Homers Geſänge werden ſchon ſeit Jahrtauſenden gefaßt, ja mitunter begriffen und wer bringt etwas ähnliches hervor? Was iſt faßlicher, was iſt begreiflicher als die Erſcheinung eines trefflichen Schauſpielers? Er wird von tauſenden und aber tauſenden geſehen und bewundert und wer vermag ihn nachzuahmen?

Eigenſchaften eines ächten Coloriſten.

Wahrheit und Harmonie. Wer iſt denn für mich der wahre, der große Coloriſt? Derjenige, der den Ton der Natur und wohl erleuchteter Gegenſtände gefaßt hat und der zugleich ſein Gemälde in Harmonie zu bringen wußte.

Ich würde lieber ſagen: Derjenige welcher die Farben der Gegenſtände am richtigſten und reinſten, unter

allen Umſtänden der Beleuchtung, der Entfernung u. ſ. w. lebhaft faßt und darſtellt und ſie in ein harmoniſches Verhältniß zu ſetzen weiß.

An wenig Gegenſtänden erſcheint die Farbe in ihrer urſprünglichen Reinheit, ſelbſt im vollſten Lichte, ſie wird mehr oder minder durch die Natur der Körper, an denen ſie erſcheint, ſchon modificirt und überdieß ſehen wir ſie noch, durch ſtärkeres oder ſchwächeres Licht, durch Beſchattung, durch Entfernung, ja endlich ſogar durch mancherley Trug auf tauſenderley Weiſe, beſtimmt und verändert. Alles das zuſammen kann man Wahrheit der Farbe nennen, denn es iſt diejenige Wahrheit, die einem geſunden, kräftigen, geübten Künſtlerauge erſcheint. Aber dieſes Wahre wird in der Natur ſelten harmoniſch angetroffen, die Harmonie iſt in dem Auge des Menſchen zu ſuchen, ſie ruht auf einer innen Wirkung und Gegenwirkung des Organs, nach welchem eine gewiſſe Farbe eine andere fordert und man kann eben ſo gut ſagen, wenn das Auge eine Farbe ſieht, ſo fordert es die harmoniſche, als man ſagen kann die Farbe welche das Auge neben einer andern fordert iſt die harmoniſche. Dieſe Farben, auf welchen alle Harmonie und alſo der wichtigſte Theil des Colorits ruht, wurden bisher von den Phyſikern zufällige Farben genannt.

leichte Vergleichung. Nichts in einem Bilde ſpricht uns mehr an, als die wahre Farbe, ſie iſt dem Unwiſſenden wie dem Unterrichteten verſtändlich.

Dieſes iſt in jedem Sinne wahr; doch iſt es nöthig zu unterſuchen, was denn dieſe wenigen Worte eigentlich ſagen wollen? Bey allem, was nicht menſchlicher Körper iſt bedeutet die Farbe faſt mehr als die Geſtalt, und die Farbe iſt es alſo wodurch wir viele Gegenſtände eigentlich erkennen, oder wodurch ſie uns intereſſiren. Der einfärbige, der unfarbige Stein, will nichts ſagen, das Holz wird durch die Mannigfaltigkeit ſeiner Farbe nur bedeutend, die Geſtalt des Vogels iſt uns durch ein Gewand verhüllt, das uns durch einen regelmäßigen Farbenwechſel vorzüglich anlockt. Alle Körper haben gewiſſermaßen eine individuelle Farbe, wenigſtens eine Farbe der Geſchlechter und Arten; ſelbſt die Farben künſtlicher Stoffe ſind nach Verſchiedenheit derſelben verſchieden, anders erſcheint Cochenille auf Leinwand, anders auf Wolle, anders auf Seide. Tafft, Atlas, Sammt, obgleich alle von ſeidnem Urſprung, bezeichnen ſich anders dem Auge und was kann uns mehr reizen, mehr ergötzen, mehr täuſchen und bezaubern, als wenn wir auf einem Gemälde das beſtimmte, lebhafte, indivi-

duelle eines Gegenſtandes, wodurch er uns zeitlebens angeſprochen, wodurch er uns allein bekannt iſt, wieder erblicken? Alle Darſtellung der Form ohne Farbe iſt ſymboliſch, die Farbe allein macht das Kunſtwerk wahr, nähert es der Wirklichkeit.

Farben der Gegenſtände.

Farbe des Fleiſches. Man hat behauptet, die ſchönſte Farbe in der Welt ſey die liebenswürdige Röthe womit Unſchuld, Jugend, Geſundheit, Beſcheidenheit und Schaam die Wangen eines Mädchens zieren, und man hat nicht nur etwas feines, rührendes, zartes, ſondern auch etwas wahres geſagt; denn das Fleiſch iſt ſchwer nachzubilden; dieſes ſaftige Weiß, überein, ohne blaß, ohne matt zu ſeyn; dieſe Miſchung von roth und blau, die unmerklich durch (das gelbliche) dringt, das Blut, das Leben, bringen den Coloriſten in Verzweiflung. Wer das Gefühl des Fleiſches erreicht hat, iſt ſchon weit gekommen, das übrige iſt nichts dagegen. Tauſend Maler ſind geſtorben, ohne das Fleiſch gefühlt zu haben, tauſend andere werden ſterben, ohne es zu fühlen.

Diderot ſtellt ſich mit Recht hier auf den Gipfel der Farbe die wir an Körpern erblicken. Die Elementar-

farben, welche wir bey phyſiologiſchen, phyſiſchen und chemiſchen Phänomenen bemerken und abgeſondert erblik- ken, werden, wie alle andere Stoffe der Natur, veredelt, indem ſie organiſch angewendet werden. Das höchſte organiſirte Weſen iſt der Menſch, und man erlaube uns, die wir für Künſtler ſchreiben, anzunehmen, daß es unter den Menſchenracen innerlich und äußerlich voll- kommner organiſirte gebe, deren Haut, als die Ober- fläche der vollkommenen Organiſation, die ſchönſte Far- benharmonie zeigt, über die unſere Begriffe nicht hinaus gehen. Das Gefühl dieſer Farbe des geſunden Fleiſches, ein thätiges Anſchauen derſelben, wodurch der Künſtler ſich zum Hervorbringen von etwas ähnlichen geſchickt zu machen ſtrebt, erfordert ſo mannigfaltige und zarte Operationen, des Auges ſowohl als des Geiſtes und der Hand, ein friſches jugendliches Naturgefühl und ein gereiftes Geiſtesvermögen, daß alles andere dagegen nur Scherz und Spielwerk, wenigſtens alles andere in dieſer höchſten Fähigkeit begriffen zu ſeyn ſcheint. Eben ſo iſt es mit der Form. Wer ſich zu der Idee von der bedeu- tenden und ſchönen menſchlichen Form empor gehoben hat, wird alles übrige bedeutend und ſchön hervor brin- gen. Was für herrliche Werke entſtanden nicht wenn die großen, ſogenannten Hiſtorienmaler ſich herablieſſen

Landſchaften, Thiere und unorganiſche Beywerke zu malen!

Da wir übrigens mit unſerm Autor ganz in Einſtimmung ſind ſo laſſen wir ihn ſelbſt reden.

Ihr könntet glauben daß um ſich im Colorit zu beſtärken ein wenig Studium der Vögel und der Blumen nicht ſchaden könnte. Nein, mein Freund! niemals wird euch dieſe Nachahmung das Gefühl des Fleiſches geben. Was wird aus Bachelier wenn er ſeine Roſe, ſeine Jonquille, ſeine Nelke aus den Augen verliert? Laßt Madame Vien ein Portrait malen und tragt es nachher zu Latour. Aber nein bringt es ihm nicht! Der Verräther ehrt keinen ſeiner Mitbrüder ſo ſehr um ihm die Wahrheit zu ſagen; aber bewegt ihn, der Fleiſch zu malen verſteht, ein Gewand, einen Himmel, eine Nelke, eine duftige Pflaume, eine zart wollige Pfirſche zu malen ihr werdet ſehen wie herrlich er ſich heraus zieht. Und Chardin! warum nimmt man ſeine Nachahmung unbelebter Weſen für die Natur ſelbſt? eben deswegen weil er das Fleiſch hervorbringt wann er will.

Man kann ſich nicht muntrer, feiner, artiger ausdrucken; der Grundſatz iſt auch wohl wahr. Nur ſteht

Latour nicht als glückliches Beyſpiel eines großen Farbekünſtlers, er iſt ein bunt übertriebner oder vielmehr manierirter Maler aus Rigauds Schule, oder ein Nachahmer dieſes Meiſters.

In dem folgenden geht Diderot zu der neuen Schwierigkeit über, die der Maler findet indem das Fleiſch an und für ſich nicht allein ſo ſchwer nachzuahmen iſt, ſondern die Schwierigkeit noch dadurch vermehrt wird, daß dieſe Oberfläche einem denkenden, ſinnenden, fühlenden Weſen angehört, deſſen innerſte, geheimſte, leichteſte Veränderungen ſich blitzſchnell über das Aeußere verbreiten. Er übertreibt ein wenig die Schwierigkeit, doch mit beſonderer Anmuth und ohne ſich von der Wahrheit zu entfernen.

Aber was dem großen Coloriſten noch endlich ganz den Kopf verrückt das iſt der Wechſel dieſes Fleiſches, das ſich von einem Augenblick zum andern belebt und verfärbt. Indeſſen der Künſtler ſich an ſein Tuch heftet, indem ſein Pinſel mich darzuſtellen beſchäftigt iſt, habe ich mich verändert und er findet mich nicht wieder. Iſt mir der Abbé Leblanc in die Gedanken gekommen, ſo mußte ich vor langer Weile gähnen, zeigte ſich der Abbé Trublet meiner Einbildungskraft, ſo ſehe ich ironiſch aus. Erſcheint mir

mein Freund Grimm, oder meine Sophie, dann klopft mein Herz, die Zärtlichkeit und Heiterkeit verbreitet ſich über mein Geſicht, die Freude ſcheint mir durch die Haut zu dringen, die kleinſten Blutgefäße wurden erſchüttert und die unmerkliche Farbe des lebendigen Flüſſigen hat über alle meine Züge die Farbe des Lebens verbreitet. Blumen und Früchte ſchon verändern ſich vor dem aufmerkſamen Blick des Latour und Bachelier. Welche Qual iſt nicht für ſie das Geſicht des Menſchen! Dieſe Leinwand, die ſich rührt, ſich bewegt, ſich ausdehnt und ſo bald erſchlafft, ſich färbt und mißfärbt, nach unendlichen Abwechslungen dieſes leichten und beweglichen Hauchs den man die Seele nennt.

Wir ſagten vorhin, daß Diderot die Schwierigkeit einigermaßen übertreibe, und gewiß, ſie wäre unüberwindlich wenn der Maler nicht das beſäße was ihn zum Künſtler macht, wenn er von dem hin- und wiederblicken zwiſchen Körper und Leinwand allein abhinge, wenn er nichts zu machen verſtünde als was er ſieht. Aber das iſt ja eben das Künſtlergenie, das iſt das Künſtlertalent, daß es anzuſchauen, feſtzuhalten, zu verallgemeinen, zu ſymboliſiren, zu characteriſiren weiß, und zwar in jedem Theile der Kunſt, in Form ſowohl als Farbe. Dadurch

iſt es eben ein Künſtlertalent, daß es eine Methode beſitzt, nach welcher es die Gegenſtände behandelt, eine, ſowohl geiſtige, als practiſch mechaniſche Methode, wodurch es den beweglichſten Gegenſtand feſt zu halten, zu determiniren und ihm eine Einheit und Wahrheit der künſtlichen Exiſtenz zu geben weiß.

Aber bald hätte ich vergeſſen euch von der Farbe der Leidenſchaft zu reden und doch war ich ganz nahe dran. Hat nicht jede Leidenſchaft ihre eigne Farbe? verändert ſie ſich nicht auf jeder Stufe der Leidenſchaft? Die Farbe hat ihre Abſtufungen im Zorn. Entflammt er das Geſicht, ſo brennen die Augen, iſt er auf dem höchſten Grad, ſo verengt er das Herz, anſtatt es auszudehnen. Dann verwirren ſich die Augen, die Bläſſe verbreitet ſich über die Stirn, über die Wangen, die Lippen zittern und verbleichen. Liebe und Verlangen, ſüßer Genuß, glückliche Befriedigung! färbt nicht jeder dieſer Momente mit andern Farben eine geliebte Schönheit?

Von dieſem Perioden gilt was von dem vorigen geſagt worden; auch hier iſt Diderot zu loben, daß er dem Künſtler die großen Forderungen zeigt, die man an ihn zu machen berechtigt iſt; wenn er ihn auf die Man=

nigfaltigkeit der Naturerſcheinungen aufmerkſam macht und ihn dadurch vor dem Manierirten zu hüten ſucht. Ein gleiches hat er im folgenden zur Abſicht.

Die Mannigfaltigkeit unſerer gewirkten Stoffe, unſerer Gewänder hat nicht wenig beygetragen das Colorit vollkommner zu machen.

Schon oben iſt in einer Anmerkung hierüber etwas geſagt worden.

Der allgemeine Ton der Farbe kann ſchwach ſeyn ohne falſch zu ſeyn.

Daß die Lokalfarbe, ſowohl in einem ganzen Bilde, als durch die verſchiednen Gründe eines Bildes gemäßigt werden, und doch noch immer wahr und den Gegenſtänden gemäß bleiben kann, daran iſt nicht der mindeſte Zweifel.

Von der Harmonie der Farben.

Wir kommen nunmehr an einen wichtigen Punkt, über den wir oben ſchon einiges geäußert, der aber nicht hier ſondern in der Folge der ganzen Farbenlehre nur vorgetragen und erörtert werden kann.

Man ſagt daß es freundliche und feindliche Farben gebe, und man hat recht wenn man darunter ver=

ſteht: daß es ſolche giebt die ſich ſchwer verbinden, die dergeſtalt neben einander abſetzen daß Licht und Luft, dieſe beyden allgemeinen Harmoniſten, uns kaum die unmittelbare Nachbarſchaft erträglich machen können.

Da man auf den Grund der Farbenharmonie nicht gelangen konnte und doch harmoniſche und disharmoniſche Farben eingeſtehen mußte, zugleich aber bemerkte daß ſtärkeres oder ſchwächeres Licht den Farben etwas zu geben oder zu nehmen und dadurch eine gewiſſe Vermittlung zu machen ſchien, da man bemerkte daß die Luft, indem ſie die Körper umgiebt, gewiſſe mildernde und ſogar harmoniſche Veränderungen hervorbringt, ſo ſah man beyde als die allgemeinen Harmoniſten an, man vermiſchte das von dem Colorit kaum getrennte Helldunkel, auf eine unzuläſſige Weiſe, wieder mit demſelben, man brachte die Maſſen herbey, man redete von Luftperſpectiv, nur um einer Erklärung über die Harmonie der Farben auszuweichen. Man ſehe das Sulzeriſche Capitel vom Colorit und wie dort die Frage, was Harmonie der Farben ſey? nicht heraus gehoben, ſondern unter fremden und verwandten Dingen vergraben und verſchüttet wird. Dieſe Arbeit iſt alſo noch zu thun, und vielleicht zeigt es ſich, daß eine ſolche Harmonie, wie ſie unabhängig und

urſprünglich im Auge, im Gefühl des Menſchen exiſtirt, auch durch Zuſammenſtellung von gefärbten Gegenſtänden äußerlich hervor gebracht werden kann.

Ich zweifle daß irgend ein Maler dieſe Parthie beſſer verſtehe als eine Frau, die ein wenig eitel iſt, oder ein Sträußermädchen die ihr Handwerk verſteht.

Alſo ein reizbares Weib, ein lebhaftes Sträußermädchen, verſtehen ſich auf die Harmonie der Farben! die eine weiß was ihr wohl anſteht, die andere, wie ſie ihre Waare gefällig machen ſoll. Und warum begiebt ſich der Philoſoph, der Phyſiolog nicht in dieſe Schule? Warum nimmt er ſich nicht die kleine Mühe zu beobachten wie ein liebenswürdiges Geſchöpf verfährt um dieſen Elementarkreis zu ihren Gunſten zu ordnen? Warum beobachtet er nicht was ſie ſich zueignet und was ſie verſchmäht? Die Harmonie und Disharmonie der Farben iſt zugeſtanden, der Maler iſt darauf hingewieſen, jeder fordert ſie von ihm und niemand ſagt ihm was ſie ſey. Was geſchieht? Sein natürliches Gefühl führt ihn in manchen Fällen recht, in andern weiß er ſich nicht zu helfen. Und wie benimmt er ſich? Er weicht der Farbe ſelbſt aus, er ſchwächt ſie und glaubt ſie dadurch zu harmoniren, indem er ihr die Kraft nimmt ihre Wider-

wärtigkeit gegen eine andere recht lebhaft an den Tag zu legen.

Der allgemeine Ton der Farbe kann ſchwach ſeyn ohne daß die Harmonie zerſtört werde, im Gegentheil läßt ſich die Stärke des Colorits mit der Harmonie ſchwer verbinden.

Man giebt keineswegs zu, daß es leichter ſey ein ſchwaches Colorit harmoniſcher zu machen als ein ſtarkes; aber freylich wenn das Colorit ſtark iſt, wenn die Farben lebhaft erſcheinen, dann empfindet auch das Auge Harmonie und Disharmonie viel lebhafter; wenn man aber die Farben ſchwächt, einige hell, andere gemiſcht, andere beſchmutzt im Bilde braucht, dann weiß freylich niemand ob er ein harmoniſches oder disharmoniſches Bild ſieht; das weiß man aber allenfalls zu ſagen daß es unwirkſam, daß es unbedeutend ſey.

Weiß oder hell zu malen ſind zwey ſehr verſchiedne Dinge. Wenn unter zwey verſchiednen Compoſitionen übrigens alles gleich iſt, ſo wird euch die lichteſte gewiß am beſten gefallen; es iſt wie der Unterſchied zwiſchen Tag und Nacht.

Ein Gemälde kann allen Anforderungen ans Colorit genugthun und doch vollkommen hell und licht ſeyn.

Die helle Farbe erfreut das Auge, und eben dieſelben Farben in ihrer ganzen Stärke, in ihrem dunkelſten Zuſtande genommen, werden einen ernſten, ahndungsvollen Effect hervor bringen; aber freylich iſt es ein anderes hell malen als ein weißes, kreidenhaftes Bild darſtellen.

Noch eins! Die Erfahrung lehrt daß helle, heitere Bilder nicht immer den ſtarken, kraftvollen Effectbildern vorgezogen werden. Wie hätte ſonſt Spagnolett zu ſeiner Zeit den Guido überwiegen können?

Es giebt eine Zauberey vor der man ſich ſchwer verwahren kann, es iſt die, welche der Maler ausübt der ſeinem Bilde eine gewiſſe Stimmung zu geben verſteht. Ich weiß nicht wie ich euch deutlich meine Gedanken ausdrücken ſoll! Hier auf dem Gemälde ſteht eine Frau, in weißen Atlas gekleidet! deckt das übrige Bild zu und ſeht das Kleid allein, vielleicht erſcheint euch dieſer Atlas ſchmutzig, matt und nicht ſonderlich wahr. Aber ſeht dieſe Figur wieder in der Mitte der Gegenſtände von denen ſie umgeben iſt und alſobald wird der Atlas und ſeine Farbe ihre Wirkung wieder leiſten. Das macht daß das Ganze gemäßigt iſt, und indem jeder Gegenſtand verhältnißmäßig verliert, ſo iſt nicht zu bemerken was jedem einzelnen

gebricht, die Uebereinſtimmung rettet das Werk. Es iſt die Natur bey Sonnenuntergang geſehen.

Niemand wird zweifeln daß ein ſolches Bild Wahrheit und Uebereinſtimmung, beſonders aber große Verdienſte in der Behandlung haben könne.

Fundament der Harmonie. Ich werde mich wohl hüten in der Kunſt die Ordnung des Regenbogens umzuſtoßen. Der Regenbogen iſt in der Malerey was der Grundbaß in der Muſik iſt.

Endlich deutet Diderot auf ein Fundament der Harmonie, er will es im Regenbogen finden und beruhigt ſich dabey was die franzöſiſche Malerſchule darüber ausgeſprochen haben mag. Indem der Phyſiker die ganze Farbentheorie auf die prismatiſchen Erſcheinungen und alſo gewiſſermaßen auf den Regenbogen gründete, ſo nahm man wohl hier und da dieſe Erſcheinungen gleichfalls bey der Malerey als Fundament der harmoniſchen Geſetze an, die man bey der Farbengebung vor Augen haben müſſe, um ſo mehr als man eine auffallende Harmonie in dieſer Erſcheinung nicht leugnen konnte. Allein der Fehler den der Phyſiker beging, verfolgte mit ſeinen ſchädlichen Einflüſſen auch den Maler. Der Regenbogen, ſo wie die prismatiſchen Erſcheinungen, ſind nur

einzelne Fälle der viel weiter ausgebreiteten, mehr umfaſſenden, tiefer zu begründenden harmoniſchen Farbenerſcheinungen. Es giebt nicht eine Harmonie, weil der Regenbogen, weil das Prisma ſie uns zeigen, ſondern dieſe genannten Phänomene ſind harmoniſch, weil es eine höhere, allgemeine Harmonie giebt, unter deren Geſetzen auch ſie ſtehen.

Der Regenbogen kann keineswegs dem Grundbaß in der Muſik verglichen werden, jener umfaßt ſogar nicht einmal alle Erſcheinungen die wir bey der Refraction gewahr werden, er iſt ſo wenig der Generalbaß der Farben als ein Duraccord der Generalbaß der Muſik iſt; aber weil es eine Harmonie der Töne giebt, ſo iſt ein Duraccord harmoniſch. Forſchen wir aber weiter ſo finden wir auch einen Mollaccord, der keineswegs in dem Duraccorde, wohl aber in dem ganzen Kreiſe muſikaliſcher Harmonie begriffen iſt.

So lange nun in der Farbenlehre nicht auch klar wird daß die Totalität der Phänomene nicht unter ein beſchränktes Phänomen und deſſen allenfallſige Erklärung gezwängt werden kann, ſondern daß jedes Einzelne ſich in den Kreis mit allen übrigen ſtellen, ſich ordnen, ſich unterordnen muß; ſo wird auch dieſe Unbeſtimmtheit, dieſe Verwirrung in der Kunſt dauern, wo man im

practiſchen das Bedürfniß weit lebhafter fühlt, anſtatt daß der Theoretiker die Frage nur ſtille bey Seite lehnen und eigenſinnig behaupten darf: alles ſey ja ſchon erklärt!

Aber ich fürchte daß kleinmüthige Maler davon ausgegangen ſind um auf eine armſelige Weiſe die Grenzen der Kunſt zu verengen und ſich eine leichte und beſchränkte Manier zu bereiten, das was wir ſo unter uns ein Protokoll nennen.

Diderot rügt hier eine kleine Manier in welche verſchiedene Maler verfallen ſeyn mögen, welche ſich an die beſchränkte Lehre des Phyſikers zu nahe anſchloſſen. Sie ſtellten, ſo ſcheint es, auf ihrer Pallete die Farben in der Ordnung, wie ſie im Regenbogen vorkommen und es entſtand daraus eine unleugbare harmoniſche Folge, ſie nannten es ein Protokoll, weil hier nun gleichſam alles verzeichnet war was geſchehen konnte und ſollte. Allein da ſie die Farben nur in der Folge des Regenbogens und des prismatiſchen Geſpenſtes kannten, ſo wagten ſie es nicht bey der Arbeit dieſe Reihe zu zerſtören, oder ſie dergeſtalt zu behandeln daß man jenen Elementarbegriff dabey verlohren hätte, ſondern man konnte das Protokoll durchs ganze Bild wieder finden;

die Farbe blieb auf dem Gemälde, wie auf der Pallete, nur Stoff, Materie, Element und ward nicht durch eine wahre genialiſche Behandlung in ein harmoniſches Ganze organiſch verwebt. Diderot greift dieſe Künſtler mit Heftigkeit an. Ich kenne ihre Namen nicht und habe keine ſolche Gemälde geſehen, aber ich glaube mir nach Diderots Worten wohl vorzuſtellen was er meynt.

Fürwahr es giebt ſolche Protokolliſten in der Malerey, ſolche unterthänige Diener des Regenbogens, daß man beſtändig errathen kann, was ſie machen werden. Wenn ein Gegenſtand dieſe oder jene Farbe hat, ſo kann man gewiß ſeyn dieſe oder jene Farbe ganz nahe daran zu finden. Iſt nun die Farbe der einen Ecke auf ihrem Gemälde gegeben, ſo weiß man alles übrige. Ihr ganzes Lebenlang thun ſie nichts weiter als dieſe Ecke zu verſetzen; es iſt ein beweglicher Punkt der auf einer Fläche herum ſpatzirt, der ſich aufhält und bleibt wo es ihm beliebt, der aber immer daſſelbe Gefolge hat. Er gleicht einem großen Herrn, der mit ſeinem Hof immer in einerley Kleidern erſchiene.

Aechtes Colorit. So handelt nicht Vernet nicht Chardin. Ihr unerſchrockner Pinſel weiß mit

der größten Kühnheit die größte Mannigfaltigkeit und die vollkommenſte Harmonie zu verbinden und ſo alle Farben der Natur mit allen ihren Abſtufungen darzuſtellen.

Hier fängt Diderot an die Behandlung mit dem Colorit zu vermengen. Durch eine ſolche Behandlung verliert ſich freylich alles ſtoffartige, elementare, rohe, materielle, indem der Künſtler die mannigfaltige Wahrheit des einzelnen, in einer ſchön verbundnen Harmonie des ganzen verborgen, vorzuſtellen weiß, und ſo wären wir zu denen Hauptpunkten von denen wir ausgingen, zu Wahrheit in Uebereinſtimmung zurückgekehrt.

Sehr wichtig iſt der folgende Punkt, über den wir erſt Diderot hören und dann unſere Gedanken gleichfalls eröffnen wollen.

Und demohngeachtet haben Vernet und Chardin eine eigne und beſchränkte Art der Farbenbehandlung! Ich zweifle nicht daran und würde ſie wohl enedecken wenn ich mir die Mühe geben wollte. Das macht, daß der Menſch kein Gott iſt und daß die Werkſtatt des Künſtlers nicht die Natur iſt.

Nachdem Diderot gegen die Manieriſten lebhaft geſtritten, ihre Mängel aufgedeckt und ihnen ſeine Lieb-

lingskünſtler, Vernet und Chardin entgegen geſetzt, ſo kommt er an den zarten Punkt daß denn doch auch dieſe mit einer gewiſſen beſtimmten Behandlungsart zu Werke gehen, der man wohl etwas eignes, etwas beſchränktes Schuld geben könnte, ſo daß er kaum ſieht wie er ſie von den Manieriſten unterſcheiden ſoll. Hätte er von den größten Künſtlern geſprochen, ſo würde er doch in Verſuchung gerathen ſeyn eben daſſelbe zu ſagen; aber er wird billig, er will den Künſtler nicht mit Gott, das Kunſtwerk nicht mit einem Naturproducte vergleichen.

Wodurch unterſcheidet ſich denn alſo der Künſtler, der auf dem rechten Wege geht von demjenigen, der den falſchen eingeſchlagen hat? Dadurch daß er einer Methode bedächtig folgt, anſtatt daß jener leichtſinnig einer Manier nachhängt.

Der Künſtler, der immer anſchaut, empfindet, denkt, wird die Gegenſtände in ihrer höchſten Würde, in ihrer lebhafteſten Wirkung, in ihren reinſten Verhältniſſen erblicken, bey der Nachahmung wird ihm eine ſelbſtgedachte, eine überlieferte, ſelbſtdurchdachte Methode die Arbeit erleichtern, und wenn gleich bey Ausübung dieſer Methode ſeine Individualität mit ins Spiel kommt, ſo wird er doch durch dieſelbe, ſo wie durch die reinſte Anwendung ſeiner höchſten Sinnes- und Geiſteskräfte,

immer wieder ins allgemeine gehoben, und kann ſo bis an die Grenzen der möglichen Production geführt werden. Auf dieſem Wege erhuben ſich die Griechen bis zu der Höhe auf der wir beſonders ihre plaſtiſche Kunſt kennen, und warum haben ihre Werke aus den verſchiednen Zeiten und von verſchiednem Werthe einen gewiſſen gemeinſamen Eindruck? Doch wohl nur daher weil ſie der Einen, wahren Methode im Vorſchreiten folgten, welche ſie ſelbſt beym Rückſchritt nicht ganz verlaſſen konnten.

Das Reſultat einer ächten Methode nennt man Styl, im Gegenſatz der Manier. Der Styl erhebt das Individuum zum höchſten Punkt, den die Gattung zu erreichen fähig iſt, deswegen nähern ſich alle große Künſtler einander in ihren beſten Werken. So hat Rafael wie Tizian colorirt, da wo ihm die Arbeit am glücklichſten gerieth. Die Manier hingegen individualiſirt, wenn man ſo ſagen darf, noch das Individuum. Der Menſch, der ſeinen Trieben und Neigungen unaufhaltſam nachhängt, entfernt ſich immer mehr von der Einheit des Ganzen, ja ſogar von denen die ihm allenfalls noch ähnlich ſeyn könnten, er macht keine Anſprüche an die Menſchheit und ſo trennt er ſich von den Menſchen. Dieſes gilt ſo gut vom ſittlichen als vom künſt-

lichen, denn da alle Handlungen des Menſchen aus Einer Quelle kommen ſo gleichen ſie ſich auch in allen ihren Ableitungen.

Und ſo edler Diderot wollen wir bey deinem Ausſpruch beruhen, indem wir ihn verſtärken.

Der Menſch verlange nicht Gott gleich zu ſeyn, aber er ſtrebe ſich als Menſch zu vollenden. Der Künſtler ſtrebe nicht ein Naturwerk aber ein vollendetes Kunſtwerk hervor zu bringen.

Irrthümer und Mängel.

Caricatur. Es giebt Caricaturen der Farbe wie der Zeichnung und alle Caricatur iſt im böſen Geſchmack.

Wie eine ſolche Caricatur möglich ſey, und worin ſie ſich von einer eigentlich disharmoniſchen Farbengebung unterſcheide, läßt ſich erſt deutlich aus einander ſetzen, wenn wir über die Harmonie der Farben und den Grund, worauf ſie beruht, einig geworden; denn es ſetzt voraus daß das Auge eine Uebereinſtimmung anerkenne, daß es eine Disharmonie fühle und daß man, woher die beyden entſtehen, unterrichtet ſey. Alsdann ſieht man erſt ein, daß es eine dritte Art geben könne, die ſich zwiſchen beyde hinein ſetzt. Man kann mit Ver-

ſtand und Vorſatz von der Harmonie abweichen und dann bringt man das Characteriſtiſche hervor, geht man aber weiter, übertreibt man dieſe Abweichung, oder wagt man ſie ohne richtiges Gefühl und bedächtige Ueberlegung, ſo entſteht die Caricatur, die endlich Fratze und völlige Disharmonie wird und wofür ſich jeder Künſtler ſorgfältig hüten ſollte.

Individuelles Colorit. Warum giebt es ſo vielerley Coloriſten? indeſſen es nur Eine Farbenmiſchung in der Natur giebt.

Man kann nicht eigentlich ſagen daß es nur Ein Colorit in der Natur gebe, denn beym Worte Colorit denken wir uns immer zugleich den Menſchen der die Farbe ſieht, im Auge aufnimmt und zuſammen hält. Aber das kann und muß man annehmen, um nicht in Ungewißheit des Raiſonnements zu gerathen, daß alle geſunde Augen alle Farben und ihr Verhältniß ohngefähr überein ſehen. Denn auf dieſem Glauben der Uebereinſtimmung ſolcher Apperceptionen beruht ja alle Mittheilung der Erfahrung.

Daß aber auch in den Organen eine große Abweichung und Verſchiedenheit in Abſicht auf Farben ſich befindet, kann man am beſten bey dem Maler ſehen, der

etwas ähnliches mit dem was er ſieht hervor bringen ſoll. Wir können aus dem Hervorgebrachten auf das Geſehene ſchließen und mit Diderot ſagen:

Die Anlage des Organs trägt gewiß viel dazu bey. Ein zartes und ſchwaches Auge wird ſich mit lebhaften und ſtarken Farben nicht befreunden und ein Maler wird keine Wirkungen in ſein Bild bringen wollen die ihn in der Natur verletzen; er wird das lebhafte Roth, das volle Weiß nicht lieben, er wird die Tapeten, mit denen er die Wände ſeines Zimmers bedeckt, er wird ſeine Leinwand mit ſchwachen, ſanften und zarten Tönen färben und gewöhnlich durch eine gewiſſe Harmonie erſetzen was er euch an Kraft entzog.

Dieſes ſchwache, ſanfte Colorit, dieſe Flucht vor lebhaften Farben, kann ſich, wie Diderot hier angiebt, von einer Schwäche der Nerven überhaupt herſchreiben. Wir finden daß geſunde, ſtarke Nationen, daß das Volk überhaupt, daß Kinder und junge Leute ſich an lebhaften Farben erfreuen; aber eben ſo finden wir auch daß der gebildetere Theil die Farbe flieht, theils weil ſein Organ geſchwächt iſt, theils weil er das auszeichnende, das characteriſtiſche vermeidet.

Bey dem Künſtler hingegen iſt die Unſicherheit, der Mangel an Theorie oft Schuld wenn ſein Colorit unbedeutend iſt. Die ſtärkſte Farbe findet ihr Gleichgewicht, aber nur wieder in einer ſtarken Farbe und nur wer ſeiner Sache gewiß wäre wagte ſie neben einander zu ſetzen. Wer ſich dabey der Empfindung, dem Ohngefähr überläßt bringt leicht eine Caricatur hervor, die er, in ſo fern er Geſchmack hat, vermeiden wird; daher alſo das Dämpfen, das Miſchen, das Tödten der Farben, daher der Schein von Harmonie die ſich in ein Nichts auflöſt, anſtatt das Ganze zu umfaſſen.

Warum ſollte der Character, ja ſelbſt die Lage des Malers nicht auf ſein Colorit Einfluß haben? Wenn ſein gewöhnlicher Gedanke traurig, düſter und ſchwarz iſt, wenn es in ſeinem melancholiſchen Kopf und in ſeiner düſtern Werkſtatt immer Nacht bleibt, wenn er den Tag aus ſeinem Zimmer vertreibt, wenn er Einſamkeit und Finſterniß ſucht, werdet ihr nicht eine Darſtellung zu erwarten haben die wohl kräftig aber zugleich dunkel, mißfarbig und düſter iſt? Ein Gelbſüchtiger, der alles gelb ſieht, wie ſoll der nicht über ſein Bild denſelben Schleyer werfen den ſein krankes Organ über die Gegenſtände der Natur zieht

und der ihm ſelbſt verdrießlich iſt, wenn er den grünen Baum, den eine frühere Erfahrung in die Einbildungskraft drückte, mit dem gelben vergleicht, den er vor Augen ſieht?

Seyd gewiß, daß ein Maler ſich in ſeinen Werken eben ſo ſehr, ja noch mehr, als ein Schriftſteller in dem ſeinigen zeige. Einmal tritt er wohl aus ſeinem Character, überwindet die Natur und den Hang ſeines Organs. Er iſt wie ein verſchloßner, ſchweigender Mann, der doch auch einmal ſeine Stimme erhebt; die Exploſion iſt vorüber, er fällt in ſeinen natürlichen Zuſtand in das Stillſchweigen zurück. Der traurige Künſtler, der mit einem ſchwachen Organ gebohren iſt, wird wohl Einmal ein Gemälde von lebhafter Farbe hervor bringen, aber bald wird er wieder zu ſeinem natürlichen Colorit zurückkehren.

Unterdeſſen iſt es ſchon äußerſt erfreulich, wenn ein Künſtler einen ſolchen Mangel bey ſich gewahr wird und äußerſt beyfallswürdig wenn er ſich bemüht ihm entgegen zu arbeiten. Sehr ſelten findet ſich ein ſolcher und wo er ſich findet, wird ſeine Bemühung gewiß belohnt und ich würde ihm nicht, wie Diderot thut, mit einem unvermeidlichen Rückfall drohen, vielmehr ihm, wo nicht einen

völlig zu erreichenden Zweck, doch einen immerwährenden glücklichen Fortſchritt verſprechen.

Auf alle Fälle wenn das Organ krankhaft iſt, auf welche Weiſe es wolle, ſo wird es einen Dunſt über alle Körper verbreiten, wodurch die Natur und ihre Nachahmung äußerſt leiden muß.

Nachdem alſo Diderot den Künſtler aufmerkſam gemacht hat was er an ſich zu bekämpfen habe, ſo zeigt er ihm auch noch die Gefahren die ihm in der Schule bevorſtehen.

Einfluß des Meiſters. Was den wahren Coloriſten ſelten macht iſt daß der Künſtler ſich gewöhnlich Einem Meiſter ergiebt. Eine undenkliche Zeit copirt der Schüler die Gemälde des Einen Meiſters, ohne die Natur anzublicken, er gewöhnt ſich durch fremde Augen zu ſehen und verliert den Gebrauch der ſeinigen. Nach und nach macht er ſich eine gewiſſe Kunſtfertigkeit die ihn feſſelt und von der er ſich weder befreyen noch entfernen kann; die Kette iſt ihm ums Auge gelegt, wie dem Sclaven um den Fuß, und das iſt die Urſache daß ſich ſo manches falſche Colorit verbreitet. Einer der nach la Grenee copirt wird ſich ans glänzende und ſolide gewöhnen,

wer ſich an le Prince hält wird roth und ziegelfarbig werden, nach Greuze grau und violet, wer Chardin ſtudirt iſt wahr! Und daher kommt dieſe Verſchiedenheit in den Urtheilen über Zeichnung und Farbe ſelbſt unter Künſtlern; der eine ſagt daß Pouſſin trocken, der andere daß Rubens übertrieben iſt, und ich, der Liliputianer, klopfe ihnen ſanft auf die Schulter und bemerke daß ſie eine Albernheit geſagt haben.

Es iſt keine Frage daß gewiſſe Fehler, gewiſſe falſche Richtungen ſich leicht mittheilen, wenn Alter und Anſehen beſonders den Jüngling auf bequeme, unrechte Wege leiten. Alle Schulen und Secten beweiſen daß man lernen könne mit andern Augen ſehen; aber ſo gut ein falſcher Unterricht böſe Früchte bringt und das manierirte fortpflanzt, eben ſo gut wird auch durch dieſe Empfänglichkeit der jungen Naturen die Wirkung einer ächten Methode begünſtigt. Wir rufen dir alſo wackrer Diderot abermals, ſo wie beym vorigen Kapitel zu: indem du deinen Jüngling vor den Afterſchulen warnſt, ſo mache ihm die ächte Schule nicht verdächtig.

Unſicherheit im Auftragen der Farben. Der Künſtler, indem er ſeine Farbe von der Palette nimmt, weiß nicht immer welche Wirkung ſie

in dem Gemälde hervor bringen wird und freylich! womit vergleicht er dieſe Farbe, dieſe Tinte auf ſeiner Palette? Mit andern einzelnen Tinten, mit urſprünglichen Farben! Er thut mehr, er betrachtet ſie an dem Orte wo er ſie bereitet hat und überträgt ſie in Gedanken an den Platz wo ſie angewendet werden ſoll. Wie oft begegnet es ihm nicht daß er ſich bey dieſer Schätzung betrügt! Indem er von der Palette auf die volle Scene ſeiner Zuſammenſetzung übergeht wird die Farbe modificirt, geſchwächt, erhöht, ſie verändert völlig ihren Effect. Dann tappt der Künſtler herum, handthiert ſeine Farbe hin und wieder und quält ſie auf alle Weiſe. Unter dieſer Arbeit wird die Tinte eine Zuſammenſetzung verſchiedner Subſtanzen welche mehr oder weniger (chemiſch) auf einander wirken und früher oder ſpäter ſich verſtimmen.

Dieſe Unſicherheit kommt daher, wenn der Künſtler nicht deutlich weiß was er machen ſoll und wie er es zu machen hat, beydes, beſonders aber das letzte, läßt ſich auf einen hohen Grad überliefern. Die Farbenkörper, welche zu brauchen ſind, die Folge, in welcher ſie zu brauchen ſind, von der erſten Anlage bis zur letzten Vollendung, kann man wiſſenſchaftlich, ja beynahe hand-

werksmäßig überliefern. Wenn der Emaillemaler ganz falſche Tinten auftragen muß und nur im Geiſte die Wirkung ſieht, die erſt durchs Feuer hervor gebracht wird, ſo ſollte doch der Oehlmaler, von dem hauptſächlich hier die Rede iſt, wohl eher wiſſen was er vorzubereiten und wie er ſtufenweiſe ſein Bild auszuführen habe.

F r a t z e n h a f t e G e n i a l i t ä t. Diderot mag uns verzeihen daß wir unter dieſer Rubrik das Betragen eines Künſtlers den er lobt und begünſtigt aufführen müſſen.

Wer das lebhafte Gefühl der Farbe hat heftet ſeine Augen feſt auf das Tuch, ſein Mund iſt halb geöffnet, er ſchnaubt, (ächzt, lechzt,) ſeine Palette iſt ein Bild des Chaos. In dieſes Chaos taucht er ſeinen Pinſel und zieht das Werk ſeiner Schöpfung hervor. Er ſteht auf, entfernt ſich, wirft einen Blick auf ſein Werk. Er ſetzt ſich wieder und ihr werdet ſo die Gegenſtände der Natur lebendig auf ſeiner Tafel entſtehen ſehen.

Vielleicht iſt es nur der deutſchen Geſetztheit lächerlich einen braven Künſtler hinter ſeinem Gegenſtande, gleichſam als einen erhitzten Jagdhund hinter einem

Wilde her, mit offnem Munde ſchnauben zu ſehen. Vergebens verſuchte ich das franzöſiſche Wort haleter in ſeiner ganzen Bedeutung auszudrücken, ſelbſt die mehreren gebrauchten Worte faſſen es nicht ganz in die Mitte; aber ſo viel ſcheint mir doch höchſt wahrſcheinlich daß weder Rafael bey der Meſſe von Bolſena, noch Coreggio vor dem heiligen Hieronymus, noch Tizian vor dem heiligen Peter, noch Paul Veroneſe vor einer Hochzeit zu Cana mit offnem Munde geſeſſen, geſchnaubt, geächzt, gelechzt, geſtöhnt, haletirt habe. Das mag denn wohl ſo ein franzöſiſcher Fratzenſprung ſeyn, vor dem ſich dieſe lebhafte Nation in den ernſteſten Geſchäften nicht immer hüten kann.

Nachfolgendes iſt nicht viel beſſer.

Mein Freund! geht in eine Werkſtatt und ſeht den Künſtler arbeiten. Wenn er ſeine Tinten und Halbtinten recht ſymetriſch, rings um die Palette, geordnet hat, oder wenn nicht wenigſtens nach einer Viertelſtunde Arbeit die ganze Ordnung durch einander geſtrichen iſt; ſo entſcheidet kühn daß der Künſtler kalt iſt und daß er nichts bedeutendes hervor bringen wird. Er gleicht einem unbehülflichen ſchweren Gelehrten der eben die Stelle eines Autors nöthig hat.

Der ſteigt auf ſeine Leiter, nimmt und öffnet das Buch, kommt zum Schreibetiſch, copirt die Zeile die er braucht, ſteigt die Leiter wieder hinan und ſtellt das Buch an den Platz zurück. Das iſt fürwahr nicht der Gang des Genies.

Wir ſelbſt haben dem Künſtler oben zur Pflicht gemacht die materielle Farbenerſcheinung der abgeſonderten Pigmente, durch wohlverſtandene Miſchung, zu tilgen, die Farbe, ſeinen Gegenſtänden gemäß, zu individualiſiren und gleichſam zu organiſiren; ob aber dieſe Operation ſo wild und tumultuariſch vorgenommen werden müſſe, daran zweifelt wie billig ein bedächtiger Deutſcher.

Rechte und reinliche Behandlung der Farben.

Ueberhaupt wird die Harmonie eines Bildes deſto dauerhafter ſeyn je ſichrer der Maler von der Wirkung ſeines Pinſels, je kühner, je freyer ſein Auftrag war, je weniger er die Farbe hin und wieder gehandthiert und gequält, je einfacher und kecker er ſie angewendet hat. Man ſieht moderne Gemälde in kurzer Zeit ihre Uebereinſtimmung verlieren, man ſieht alte die ſich, ohnerachtet der Zeit, friſch, kräftig und in Harmonie erhalten haben. Dieſer Vortheil ſcheint

mir nicht ſowohl eine Wirkung der beſſern Eigenſchaft ihrer Farben, als eine Belohnung des guten Verfahrens bey der Arbeit zu ſeyn.

Ein ſchönes und ächtes Wort von einer wichtigen und ſchönen Sache. Warum ſtimmſt du, alter Freund, nicht immer ſo mit dem Wahren und mit dir ſelbſt überein? Warum nöthigſt du uns mit einer Halbwahrheit, mit einem paradoxen Perioden zu ſchließen?

O mein Freund, welche Kunſt iſt die Malerey! Ich vollende mit einer Zeile was der Künſtler in einer Woche kaum entwirft und zu ſeinem Unglück weiß er, ſieht er, fühlt er, wie ich und kann ſich durch ſeine Darſtellung nicht genug thun. Die Empfindung, indem ſie ihn vorwärts treibt, betrügt ihn über das was er vermag, er verdirbt ein Meiſterſtück, denn er war, ohne es gewahr zu werden, auf der letzten Grenze ſeiner Kunſt.

Freylich iſt die Malerey ſehr weit von der Redekunſt entfernt und wenn man auch annehmen könnte der bildende Künſtler ſehe die Gegenſtände wie der Redner, ſo wird doch bey jenem ein ganz anderer Trieb erweckt als bey dieſem. Der Redner eilt von Gegenſtand zu Gegen-

ſtand, von Kunſtwerk zu Kunſtwerk, um darüber zu denken, ſie zu faſſen, ſie zu überſehen, ſie zu ordnen und ihre Eigenſchaften auszuſprechen. Der Künſtler hingegen ruht auf dem Gegenſtande, er vereinigt ſich mit ihm in Liebe, er theilt ihm das Beſte ſeines Geiſtes, ſeines Herzens mit, er bringt ihn wieder hervor. Bey der Handlung des Hervorbringens kommt die Zeit nicht in Anſchlag, weil die Liebe das Werk verrichtet. Welcher Liebhaber fühlt die Zeit in der Nähe des geliebten Gegenſtandes verfließen? Welcher ächte Künſtler weiß von Zeit indem er arbeitet? Das was dich den Redner ängſtigt das macht des Künſtlers Glück; da wo du ungeduldig eilen möchteſt fühlt er das ſchönſte Behagen.

Und deinem andern Freunde der, ohne es zu wiſſen, auf den Gipfel der Kunſt geräth und durch Fortarbeiten ſein treffliches Werk wieder verdirbt, dem iſt am Ende wohl auch noch zu helfen. Wenn er wirklich ſo weit in der Kunſt, wenn er wirklich ſo brav iſt, ſo wird es nicht ſchwer halten ihm auch das Bewußtſeyn ſeiner Geſchicklichkeit zu geben und ihn über die Methode aufzuklären, die er dunkel ſchon ausübt, die uns lehrt, wie das beſte zu machen ſey und uns zugleich warnt nicht mehr als das beſte machen zu wollen.

Und ſo ſey auch für diesmal dieſe Unterhaltung geſchloſſen. Einſtweilen nehme der Leſer das, was ſich in dieſer Form geben ließe, geneigt auf, bis wir ihm ſowohl über die Farbenlehre überhaupt, als über das maleriſche Colorit im beſondern, das Beſte was wir haben und vermögen, in gehöriger Form und Ordnung, mittheilen und überliefern können.

III.

Niobe mit ihren Kindern.

Da Götter noch die Erde beſuchten, mit den Menſchen lebten und umgingen, oft, weiſe und gerecht, Lohn und Strafe austheilten, oft aber auch, willkührlich, von Leidenſchaften hingeriſſen, kleine Vergehungen und Beleidigungen rächten und dabey nicht immer den Unſchuldigen verſchonten; in dieſer fabelhaften Zeit lebte Niobe des Tantalus Tochter, Amphions Gemahlin, des Sängers und Königs zu Theben. Sie war ſtolz auf eine ganze Schaar blühender Kinder, erhob ſich deswegen über Latona und zur Rache für dieſes Vergehen wurden alle ihre Söhne und Töchter von Apoll und Dianen mit Pfeilen erſchoſſen; die unglückliche Mutter ſchweifte darauf, vom Schmerz bezwungen, in der Irre umher und wurde, nach der Dichter Sage, zum Felſen verwandelt. An der phrygiſchen Küſte ſoll ſie ſtehen und aus nie verſiegender Quelle raſtloſe Thränen weinen.

Bey den Alten war dieſe Fabel ein beliebter und oft bearbeiteter Gegenſtand der bildenden Kunſt und es haben ſich, unter den übrig gebliebenen Reſten, noch verſchiedene Darſtellungen derſelben erhalten. Ein Basrelief in der Villa Borgheſe iſt unvergleichlich ſchön, wenn gleich völlig ſymmetriſch angeordnet. Ein anderes, im clementiniſchen Muſäum, zeichnet ſich durch Lieblichkeit und Reiz aus. Ein drittes in der Villa Albani, welches nur Bruchſtück iſt, und einige todtliegende Söhne der Niobe zeigt, hat das Verdienſt vorzüglich guter Arbeit. Ein viertes, in der Sammlung des Grafen Pembroke, in England (*), muß nach der Angabe beträchtlich groß ſeyn, und iſt alſo wahrſcheinlich ebenfalls eine von den andern unterſchiedene Vorſtellung. Alle angezeigten Werke werden aber, ſo an Ruhm wie an Verdienſt, von den bekannten Statuen der Niobe und ihren Kindern, in der florentiniſchen Gallerie, übertroffen, welche zum Theil Haupt- und Meiſterſtücke der alten Kunſt ſind.

Da jedoch ihr Werth vielleicht mehr allgemein zugegeben als deutlich erkannt iſt, auch nur wenige von ihrem gegenſeitigen Verhältniß und eigentlichen Zuſtand unter-

---

(*) Man ſehe das weitere über dieſe Kunſtwerke in einem Nachtrag am Ende der Abhandlung.

richtet ſeyn können; ſo ſey es erlaubt hier den Verſuch einer berichtigenden, genauern Beſchreibung, wißbegierigen Liebhabern der Kunſt, vorzulegen.

Dieſe Bilder wurden zu Rom auf dem esquiliniſchen Berge ausgegraben, und aus einem Briefe des florentiniſchen Bildhauers Cioli ſcheint zu erhellen daß ſolches um das Jahr 1535 (*) geſchehen ſey, ſo wie daß der Eigenthümer ſolche damals für eine mäßige Summe an den Großherzog überlaſſen wollte. Sie wurden auch nachher wirklich erſtanden, in den Garten der Villa Medicis geſtellt und blieben lange Zeit eine der vornehmſten Zierden deſſelben. Als, vom Jahre 1770 an, nach und nach, die Kunſtſchätze aus dieſer Villa auf Florenz geſchafft wurden, ſo ließ endlich Großherzog Leopold auch die Familie der Niobe nachholen und, in einem, eigens für ſie eingerichteten, prächtigen Saal, aufſtellen, wo man dieſelbe noch gegenwärtig ſieht.

Der Ruhm dieſer Werke ſcheint mit den Zeiten gewechſelt zu haben. Gleich nach ihrer Wiederauffindung mochte man ihren Werth ohne Zweifel nicht ganz erkennen, wie aus dem niedrigen Kaufpreis zu ſchließen iſt

(*) In wiefern ſich an dieſer Angabe zweifeln laſſe wird in dem Nachtrage weiter ausgeführt werden.

und aus dem Umſtand daß ihnen nur im Garten ein Platz gegönnt wurde, da die geſchätzteſten Antiken ſonſt in der Gallerie ſtunden. Denn zu derſelben Zeit hielten die Alterthumsforſcher, faſt ausſchließlich, nur dasjenige hoch was auf die römiſche Geſchichte Bezug hatte. Auch war die herrſchende Manier in der Kunſt viel zu weit von der reinen Einfalt entfernt als daß die Künſtler Gefallen daran hätten finden können. Es iſt ferner in neuern Kunſtwerken keine Spur vorhanden daß Niobe oder ihre Kinder auf die Geſtalten gewirkt, bis auf Guido Rheni, welcher das Ideal ſeiner aufwärts ſehenden Köpfe von denſelben hergenommen zu haben ſcheint. Nachher wurde abermals eine lange Zeit wenig auf ſie geachtet, bis endlich Winkelmann, durch ſeine ſchöne Beſchreibung in der Kunſtgeſchichte, die allgemeine Aufmerkſamkeit auf dieſe Bilder richtete. Damals war er ohne Zweifel mit ſeinem Freunde Mengs hierüber einerley Meinung, und wir müſſen es alſo mehr einem Anfall von Laune als dem Reſultate wiederholter Beobachtungen zuſchreiben, wenn dieſer nachher, in einem Briefe an Monsign. Fabroni (*), alle unbedingt blos für Copien nach andern und beſſern Originalſtücken halten will.

(*) Opere di Ant. Raf. Mengs. p. 359.

Dieſe vorläufigen Nachrichten von der Geſchichte und den Meynungen über den Gegenſtand unſerer Abhandlung führen uns zu der nähern Beſchreibung deſſelben.

Zur Familie der Niobe werden, außer der Gruppe der Mutter mit ihrer jüngſten Tochter im Schoos, noch ſechszehen andere Figuren gerechnet, darunter zwey völlig fremde ſich befinden, eine von den Töchtern zweifelhaft iſt und zwey Söhne doppelt vorhanden ſind. Das eigentliche ganze Werk, oder was wir von demſelben noch beſitzen, beſteht alſo aus der Mutter, fünf Töchtern (die zweifelhafte nicht mit gerechnet), ſechs Söhnen und dem Pädagogen.

I.

Gruppe der Niobe mit ihrer jüngſten Tochter.

Niobe iſt als Frau in reifen Jahren vorgeſtellt, in welchen die Natur alle ihre Würde, Größe und Kraft erreicht hat und noch nicht abnimmt, ſondern in ihrer vollkommenſten Fülle und Pracht erſcheinet. Eine Mutter vieler Kinder, alle genährt aus der vollen Bruſt, die nicht abgeſtorben, nicht ſchlaff, nicht hängend iſt, ohne Ueberfluß reich und voll, der gewaltigen Natur und Form der ganzen Figur angemeſſen.

Sie ſtehet, nicht als wenn ſie eilends vorwärts ſchreiten wollte, ſondern als wenn ſie eben zur Seite auswiche, um durch ihre Wendung das Kind zu bergen, welches im mütterlichen Schooße Zuflucht ſucht, erſchrok-ken, jammernd, abwehrend ſich windet, und die kom-menden Pfeile ſchon in dem zarten Körper zu fühlen glaubt. Die Mutter bückt ſich über und drückt das Kind, mit der rechten Hand, zärtlich und ſchützend, in den Schoos, hält es zwiſchen ihren ſich ſchließenden Knien. Sie iſt etwas nach der linken zu gewendet, indem ſie, vorwärts und nach der rechten hin, über ſich ſchaut, wo die Gefahr herkommt, welcher ſie ausweichen will. Im hohen, ſchmerzhaften Gefühl der Mutterliebe, ernſt und klagend, nicht ſtolz, wie einige zu ſehen geglaubt haben, auch nicht verzweifelnd, welches gegen den Adel ihrer hohen Natur wäre, ſondern beſorgt und in Aeng-ſten, doch weniger für ſich als für das Kind ihres Her-zens Liebling. Die linke faßt und zieht den Mantel über die Schulter, als wollte ſie auch dieſen zum Schutz anwenden, ſich und das Mädchen mit demſelben bedecken.

Dieſes hängt an der Mutter, es faßt ſie mit der Linken um die Hüfte, die Rechte iſt über das Haupt gebo-gen, kommende Pfeile aufzufangen, abzuwenden; es kniet, aber nicht auf der Erde, ſondern ſchwebt, gleich-

ſam in ängſtlicher Bewegung, nur etwa auf der Spitze des rechten Fußes ruhend, der, mit Gewand bedeckt, nicht ſichtbar iſt, das linke Knie ſteht weiter zurück als das rechte und berührt, ſammt dem Fuß, die Erde nicht. Die Haare der Niobe, ſimpel von einem Band gefaßt, verbreiten ſich reichlich im Nacken und auf dem Rücken, einzelne Locken fallen über die Schultern gegen den Buſen herab. Das Untergewand hat keine Aermel, ſondern läßt ihre Arme frey; weit und lang, bedeckt es die Füße zum Theil und iſt unter der Bruſt, einfach, mit einem Gürtel gebunden. Der Mantel ſchlägt ſich, vielgefaltet, um den Schoos zuſammen und geht, von der rechten Seite, über den Rücken hinauf, bis nach der linken Schulter, über welche er gezogen iſt und von da wieder in den Schoos niederfällt. Die Schuhe ſind mit beynahe zollhohen Sohlen verſehen.

Das Mädchen hat die Haare gleich der Mutter gebunden, ſie fallen unter der Hand derſelben reichlich über den Nacken herab. Sein Untergewand, ebenfalls ohne Aermel, wird unter der Bruſt, mit einer Schnur oder einem ſchmalen Bändchen, an den Leib gehalten, es hat nur wenig flache, wellenförmige Falten und liegt nahe an, als habe ſich der Künſtler das Gewand feucht und genau anliegend gedacht, daher zeigen ſich die For-

men des Körpers in aller ihrer Schönheit und jugendlichem Reiz, der Mantel oder das Uebergewand iſt zierlich um die Schenkel gewunden, es bedeckt dieſelben, nebſt dem linken Bein, bis an den Knöchel des Fußes, und fällt noch, in einem Haufen Falten, zur Seite, auf die Erde.

In Rückſicht der Erfindung betrachtet dürfte es ſchwer ſeyn an dieſem Werk einen einzigen Flecken auszuſpüren, der Gedanke iſt groß, edel, rund ausgebildet, alle Kunſtforderungen, welche man an ein Kunſtwerk machen kann, ſind erfüllt, und dabey geſteht man gern daß es zugleich zart, innig, tief, geiſtreich, empfunden, zärtlich und rührend ſey. Wir intereſſiren uns für die Figuren, ihre Würde erfüllt uns mit Achtung, ihre Huld und Schönheit zieht uns unwiderſtehlich an, ihr Zuſtand, ihre Gefahr macht uns beſorgt, dringt uns Seufzer ab. Dieſe Sinneseinheit herrſcht und wirkt durchaus, in Stellung und Bewegung, durch Glieder und Gliedesglieder, überall zum großen Ausdruck des Ganzen.

Niobe mit ihrer Tochter gehört nicht zu den eleganteſten Gruppen der alten Kunſt, die Anordnung hat zwar große Verdienſte, doch ſind einige Werke vom ſpätern griechiſchen Style in dieſer Hinſicht ohne Zweifel vollkommnere Muſter. Die Wendung beyder Figuren iſt

vortrefflich, an der Mutter voll Würde, an dem Mädchen voll Zärtlichkeit, in beyden von unvergleichlichem Ausdruck. Wahrſcheinlich hatte der Künſtler die Abſicht aus dem Kopf des Mädchens und deſſen Armen, mit dem Arm und der Hand der Mutter, den Mittelpunkt der Gruppe, die größte anziehende Maſſe, den Kern des Ganzen zu machen, welche Intention jedoch nicht ganz gelungen iſt; denn der Blick des Beſchauers bleibt immer zuletzt auf dem Kopf der Niobe haften, der mit doppelter Gewalt, der Schönheit und des Affects, die Aufmerkſamkeit feſt hält. Die Anordnung der übrigen Glieder iſt regelmäßig und künſtlich, wenn gleich noch nicht völlig ſo vollendet, gewandt und unübertrefflich wie wir ſie am Laokoon, den Ringern und andern Gruppen vom ſpätern Style bewundern müſſen, über welche hinaus weder Gedanke noch Wunſch reichen kann.

Einige Betrachtungen über Zeichnung, Character, Styl und muthmaßliche Zeit der Entſtehung dieſer Gruppe beziehen ſich auch zugleich auf alle andere, zur Familie der Niobe gehörige Figuren, welche auf Originalität Anſprüche haben, und ſcheinen hier um ſo viel mehr am Platze zu ſtehen als die Beſchreibung der Statuen ſelbſt dadurch an Kürze und Deutlichkeit gewinnen wird.

Das Große und Schöne war der Zweck des Künſtlers und er hat denſelben herrlich erreicht. Dem Mädchen gab er den Zauber des Reizes und der Huld. Schlank und fließend, eben ſo wohl verſtanden als zierlich, ſind die Formen deſſelben. Der Rücken, die Hüfte, die Seiten, unter dem dünnen anliegenden Gewand, nichts kann ſchöner, reiner, anziehender ſeyn, ſo wie das reine Contour des Haupts, die freye Stirne. Es iſt unmöglich eine anmuthigere, lieblichere, holdſeligere, zartere Geſtalt hervor zu bringen!

Die Mutter beſticht uns nicht durch die Grazien der Jugend, ſie iſt die reife, ausgebildete Schönheit. Juno iſt nicht erhabener, ſondern nur ſtolzer, gewaltiger; Pallas nicht ſchöner, nicht reiner von Zügen, ſondern nur kälter, gleichgültiger, ſelbſtgenügſamer in ihrer göttlichen Natur. Hier ſehen wir eine Frau vor uns, eine Königin, eine Mutter, ihr leiht die Menſchheit, die Noth ſelbſt, unter welcher ſie nicht erliegt, welche ſie nur duldet, Reize und bringt ſie uns näher. Wir fühlen erwartend und biegen ſelbſt aus vor den Pfeilen, welche das Kind in ihrem Schooße treffen ſollen, möchten ihr helfen, daſſelbe bergen und ſchützen, der drohenden Gefahr abwehren. Wir ſind bekümmert, wir ſeufzen und ängſtigen uns mit ihr, der liebenden Mutter! Vielleicht kann

die Kunſt mehr erſchüttern, inniger kann ſie das Herz nicht rühren!

Das wiſſenſchaftliche der Zeichnung ſcheint vollkommen gut, wir ſagen abſichtlich nur es ſcheint, denn der wägende, forſchende Verſtand wird von der Unterſuchung dieſes Werks, durch die Macht welche daſſelbe über unſere Empfindungen ausübt, immer abgezogen, es läßt uns nie Zeit den Maaßſtab der Regeln anzuſchlagen, unſer Herz iſt gewonnen, kein Argwohn findet Statt, wir ſind immer nur zur Bewunderung und niemals zum Tadel geneigt.

Die Behandlung iſt überhaupt ſehr fleißig und ſorgfältig, alle Theile, beſonders die Geſichter, ſind mit Vorſicht, mit Liebe ausgeführt, gerundet, fein und zärtlich, ſehr beſtimmt, doch ohne Härte. In den Haaren nimmt man ein breites, kühn geführtes Eiſen wahr. Die Arbeit an denſelben kömmt mit der Arbeit an den Haaren der großen ludoviſiſchen Juno ziemlich überein, ſie iſt weder ſo ſteif und drathartig als an den beyden albaniſchen Minerven, oder andern frühern Bildern des hohen Styls; entfernt ſich aber doch, ſo wie der Geiſt und die Behandlung des Ganzen überhaupt, noch weit mehr von dem weichlichen und ſanften, welches wir z. B. an der Venus im Capitolium und an der von Bupalus im

clementiniſchen Muſäum bemerken. Die Künſtler dieſer Figuren bemühten ſich alle Ecken und Winkel ſorgfältig zu vermeiden, der Meiſter der Niobe hingegen wollte nichts ſchwebend und unbeſtimmt laſſen, ſondern alles ausbilden und mit der größten Genauigkeit und Sorgfalt vollenden. Die Ausführung der Falten iſt ebenfalls glatt und fleißig, nur an wenigen Stellen wird der Meißel ſichtbar, die Zeichnung iſt vortrefflich ſchön, abwechſelnd, nach der Natur des Zeuges ſanft eingebogen und gebrochen. Die Maſſen hingegen ſind nicht nach der Regel beobachtet, es kommen viele kleine, mit dem Bohrer getriebene, tiefe Falten und Brüche vor, laufen zuweilen über hohe Stellen der Glieder weg und laſſen das Auge nirgends Ruhe finden.

Diejenigen haben indeſſen ſchwache Gründe welche bezweifeln wollen daß die Niobe ein Originalwerk ſey. Kein Nachahmer hat jemals oder wird jemals mit ſo viel Liebe, Geiſt und Sorgfalt arbeiten, ſeiner Copie dieſen lebendigen Odem, dieſe Seele einhauchen können. Die Beſchreibung welche hier gegeben wird, iſt gewiß nicht übertrieben, ſondern, ohne Anſpruch und ohne Abſicht zu loben, vor dem Bilde ſelbſt, abgefaßt; ungeſchmückt, der einfache Ausdruck von Empfindungen welche das Anſchauen deſſelben bey dem Verfaſſer erregte, und in

jedem Gemüth wo Sinn und Empfänglichkeit für Schönheit und Kunſt wohnen erregen muß. Wenn die Niobe eine Copie ſeyn könnte, ſo wäre ſie zum wenigſten ſo vortrefflich daß die gewohnten Begriffe von der Möglichkeit zu copiren dadurch übertroffen würden und müßte alſo dem Urbild gleich, oder doch ſehr nahe kommen. Allein zugegeben die Nachbildung habe jenes nicht erreicht, worin ſollen oder können wir uns denn daſſelbe als viel vortrefflicher gedenken?

Dieſer Frage iſt kaum auf eine andere Art auszuweichen als durch die Behauptung: daß es keinen eigentlichen Maaßſtab für das volle Vermögen der alten Kunſt gebe, indem uns keine authentiſch erwieſene Arbeit von einem ihrer großen Meiſter übrig geblieben ſey. Allein dieſes iſt doch immer nur eine ſchwache Ausflucht, welche wieder andere Schwierigkeiten nach ſich zieht, mit denen man Mühe hat ſich abzufinden. Die Zerſtörung in den barbariſchen Zeiten muß mittelmäßige Kunſtwerke ja wohl eben ſo gut wie die vortrefflichſten betroffen haben, und es wäre doch ein ſeltſamer, böſer Zufall wenn unter der ganzen übrig gebliebenen Menge kein einziges Werk eines vorzüglichen Meiſters mehr vorhanden wäre, ſo daß uns alſo auch nicht einmal von den verſchütteten Broſamen des großen Gaſtmahls etwas zu koſten übrig geblieben!

Aber um wahrſcheinlich zu machen, um zu zeigen daß die ſchönſten Stücke welche wir noch beſitzen, in Vergleichung mit denen die verlohren gegangen, nicht mehr als nur mittelmäßig ſind, müßte vorerſt dargethan werden: daß die bildende Kunſt bey den Griechen alle anderen Künſte und vornehmlich die poetiſche Kunſt verhältnißmäßig weit übertroffen habe, und wer wird ein ſolches Paradox behaupten wollen, da wir ſie immer gleichen Schritt halten und auf ähnliche Weiſe den Character ändern ſehen? Zu einer Zeit waren ſie kühn und groß, mit einander wurden ſie gefälliger und ſchön und arteten zuſammen auch wieder aus. Nun ſind noch unſtreitig ächte Stücke der griechiſchen Poeſie vorhanden welche hinreichen können um uns einen allgemeinen und deutlichen Begriff zu geben was und wie viel ſie geleiſtet hat, dagegen fordern wir alle die zu Kennern und Kunſtrichtern berufen ſind auf, uns zu ſagen: ob nicht Laokoon, Niobe, die albaniſche und juſtinianiſche Pallas, Caſtor, Apollo, Herkules, und andere mehr eben ſo vortrefflich, eben ſo auf hoher Stufe ſtehend und in ihrer Art eben ſo unerreichbar ſind als jene Gedichte, die für vorzügliche Producte des griechiſchen Geiſts und als Werke berühmter Männer anerkannt werden? Haben wir poetiſche Originale, warum ſollen wir keine plaſtiſche haben? Fehlt

es etwa bloß an Namen und Inſchriften um uns zu überzeugen? etwa daran daß die Schriftſteller dieſer Werke nicht deutliche Erwähnung thun? Iſt denn nicht der Geiſt, welcher aus allen dieſen Bildern ſpricht ein noch beſſeres, unverdächtigeres, bewährteres Zeugniß?

Wenn nun die Niobe für ein Originalwerk angeſehen werden darf, ſo läßt ſich aus den bemerkten Eigenſchaften des Styls, der Anordnung, der Behandlung, aus der Anlage der Drapperie u. ſ. w. auch die Zeit ihrer Entſtehung mit wahrſcheinlichen Gründen folgern, indem wir ſie andern ältern und jüngern Kunſtwerken des Alterthums vergleichend entgegen ſetzen.

Die Baſe welche das ganze Gebäude ſolcher Muthmaßungen und Schlüſſe tragen muß, iſt, daß man als ausgemacht annimmt, was uns Beyſpiele und Erfahrung lehren, es ſey die bildende Kunſt zuerſt vom Harten, Steifen, Aengſtlichen, zum Strengen und Großen, und von dieſem alsdann zum Weichen und Gefälligen übergegangen. Gegen dieſe Prämiſſen ſcheint keine bedeutende Einwendung gemacht werden zu können, und ſo kündigt uns alſo der hohe Sinn, die Großheit der Formen, die Simplicität und das ſublime Schöne in der Niobe, ein Werk des hohen Styls an. Wir erkennen dieſen Styl in den ſchon gedachten Bildern der albani-

ſchen und juſtinianiſchen Minerva, der Amazone und andern, und wir wiſſen daß um die Zeit des Perikles bey den Griechen ſeine Epoche war.

Es findet ſich aber an der Niobe in allen Theilen, und beſonders in der Arbeit der Haare, ein Nachlaſſen von der Strenge jener Bilder, und ſie muß daher ſpäter und zu einer Zeit verfertigt worden ſeyn da die Kunſt ſchon dem weicherm, gefälligern und freyern Style, um einige Schritte, näher gekommen war. Dieſer blühete um Alexanders des Großen Zeit und wir können die ſogenannte Ariadne und den ſterbenden Alexander (*) mit Zuverſicht als ächte Werke deſſelben betrachten. Die Copien berühmter Werke des Praxiteles, Apollo Sauroctonos, der ſich anlehnende junge Faun, Amor welcher den Bogen prüft, und, wie an einem andern Ort zu erweiſen verſucht werden ſoll, auch die medicäiſche Venus und ähnliche Figuren, machen uns noch näher mit den

(*) Zwey herrliche allen Liebhabern der Kunſt wohlbekannte Köpfe. Der erſte iſt aus dem capitoliniſchen Muſäum jetzt nach Paris geſchafft worden, und könnte vielleicht nicht die Ariadne ſondern den Bacchus vorſtellen, der andere iſt eine der ſchönſten Zierden der florentiniſchen Gallerie; von beyden gedenken wir im Verfolg dieſes Werks nähere Rechenſchaft zu geben.

Eigenſchaften, oder wenigſtens mit den Grundſätzen dieſes Styls bekannt. Sie überzeugen uns daß derſelbe ausgebildeter, weicher, gewandter, mehr auf Maſſe und Wirkung berechnet iſt, und daß nicht nur in dieſen Stükken, ſondern auch ſelbſt in der mechaniſchen Behandlung des Marmors, ein großer Unterſchied, ungleich mehr Leichtigkeit, Spiel, Meiſterſchaft und Keckheit herrſcht, als an der Niobe, welche darum nothwendig früher gearbeitet ſeyn muß. Vom Perikles bis auf den Alexander beträgt die Zwiſchenzeit ohngefähr 150 Jahre, und die nähere Verwandſchaft unſers Werks ſowohl mit dem hohen, als mit dem gefälligen Style, giebt Anlaß zu glauben daß es in der erſten Hälfte dieſes Zeitraums entſtanden ſey.

Viele antike Nachahmungen von Figuren, welche zur Familie der Niobe gehören, ſetzen außer allen Zweifel daß ſie bey den Alten ein ſehr geſchätztes und berühmtes Werk geweſen ſey. Wir wiſſen aus dem Plinius daß zu ſeiner Zeit in Rom ein ſolches vorhanden war, und man darf glauben daß unſere Niobe eben dieſes berühmte Werk ſey. Sie wurde damals von einigen für eine Arbeit des Praxiteles gehalten, von andern aber dem Scopas zugeeignet. Dieſe ſchwankenden Meinungen, welche freylich von der Beſtimmtheit römiſcher Kunſtkenntniſſe keinen ſonderlichen Begriff geben, gründeten ſich ohne

Zweifel auf irgend eine Tradition, aber wenigſtens war man doch allgemein überzeugt, daß das Werk von einem großen und berühmten griechiſchen Meiſter herrühre. Nun haben wir ſchon oben deducirt daß Praxiteles nicht der Meiſter von der Niobe ſeyn kann, weil ſie eine frühere Zeit und einen andern Styl anzeigt; wenn alſo die Nachricht des Plinius nicht ganz verworfen werden ſoll, ſo müſſen wir ſie für des Scopas Arbeit halten, der um die 87ſte Olympiade florirt haben ſoll, welches ſehr gut mit unſern Bemerkungen übereinſtimmt. Ja, wir können vermuthen, daß ein älterer Schriftſteller, aus welchem Plinius dieſe Zeitbeſtimmung genommen, damit eben auf die Epoche von der Verfertigung der Niobe, als des Werks wodurch der Künſtler hauptſächlich ſeinen Ruhm gegründet, habe deuten wollen. Dem zufolge aber müßte derjenige Scopas, welcher die eine Seite an dem berühmten Grabmal des Mauſolus verzierte, ein ganz anderer und jüngerer Künſtler geweſen ſeyn, denn dieſer König ſtarb in der 106ten Olympiade, als wahrſcheinlich der Meiſter der Niobe nicht mehr am Leben war.

II.

Als Kunſtwerk betrachtet ſtreitet die dritte Tochter mit der Mutter um den Vorzug. Bey einem eilen-

den Gange hebt ſie jammernd das Haupt empor, das ſie etwas nach der rechten Seite hinneigt, die linke Hand will das Uebergewand, vom Nacken her, über die Schulter herein ziehen, mit der rechten hält ſie daſſelbe vor dem Schooße, welcher, nebſt dem Rücken und dem rechten Schenkel, davon bedeckt wird, die Enden fallen über den linken Schenkel und Arm und werden, bey der eilenden Bewegung, rückwärts getrieben, ſo wie auch die Falten des langen Untergewandes gegen die Füße hin, dieſes iſt ohne Aermel und nur unter der Bruſt mit einem ſchmalen Band gebunden. Die Haare ſind von der Stirne zurück genommen, hinten in einen Knoten gebunden und nur ein kleiner Wulſt, welcher das Geſicht umkränzt, iſt ohngefähr drey Finger breit ſichtbar, die übrigen ſind zuſammen gefaßt und verborgen unter eine Haube, wie ſolche noch jetzt die römiſchen Weiber tragen und Rete nennen. Die Haarlöckchen ſelbſt ſind etwas gekrümmter und krauſer als an der Mutter, der Künſtler ſcheint das Haar feiner und gelber gedacht zu haben.

Umſonſt ringt und bemüht ſich unſer Geiſt, die Unſchuld, Huld und Reinigkeit dieſer Geſtalt zu überfliegen, ſich menſchliche Natur edler und ſchöner vorzuſtellen, er klimmt aufwärts und fällt immer wieder zurück von der unerreichbaren Höhe. Schönheit der Züge, ſchlanke zarte

Geſtalt, jugendliche Huld Anmuth und Einfalt in Weſen und Gebärde, ſtatten ſie mit unwiderſtehlichem Reiz aus, ſelbſt ihr Leiden und ihre Noth machen ſie deſto liebenswürdiger. Der Buſen, welcher kaum zu ſchwellen beginnt, iſt von bewundernswürdiger Schönheit und hebt ſich, nebſt dem Haupte, aus dem ſchönen Ganzen noch als vorzüglich ſchön hervor. An den Umriſſen dieſer Figur äußert ſich die feinſte Kunſt, ſie haben einen etwas fließendern Character als an der Niobe, um das Weiche und Zarte jugendlicher Natur und ihrer Formen auszudrücken, ſonſt iſt weder im Styl, noch in der Behandlung, noch in der Ausführung, welche eben ſo ſorgfältig und fleißig iſt, einiger Unterſchied zu bemerken. Es zeigt ſich in allen Theilen die Hand ebendeſſelben Meiſters.

III.

Die vierte Tochter läuft, als ſuchte ſie der Gefahr zu entrinnen, mit erhobenem, etwas nach der linken Seite hingeneigtem Haupte, erſchrocken, jammernd; mit der rechten Hand nimmt ſie hinter dem Nacken herauf den Mantel, welcher um ihren Leib liegt, und deſſen beyde Enden um und über den gebogenen linken Arm geſchlagen ſind. Dieſes Gewand flattert bey der eilenden

Bewegung am rechten Schenkel zurück, in großen Falten leicht ſchwebend.

Das Unterkleid ſcheint aus einem ſehr dünnen Zeuge zu beſtehen und wirft eine Menge kleiner Falten. Um die Beine wird es vom Wind zurück getrieben und zeigt die ganze Schönheit ihrer Umriſſe, ſelbſt die Knospen der jungen ſchwellenden Brüſte ſind durch daſſelbe ſichtbar, es iſt mit Aermeln verſehen, unter den Armen durch, über die Schultern, mit Schnüren oder ſchmalen Bändern befeſtigt und unter der Bruſt ebenfalls gebunden.

Das Haar iſt ſehr ſimpel und zierlich von der Stirne zurück genommen und im Nacken in einen Knoten gewunden, ohne daß ein Band ſichtbar wäre, im Character kommt es mit dem an der vorigen Figur überein. Arbeit und Styl überhaupt ſind eben ſo vortrefflich wie an jener, beyde Schweſtern ſind einander werth, und die würdigſten Gegenbilder; man wendet ſich von einer zur andern und bleibt immer unentſchieden welcher der Vorzug gebühre. Jene ſcheint dem Himmel entſtiegen, eine reinere, ſublimere Schönheit, mit mehr Adel, Simplicität und der ſtillen hohen Grazie begabt; dieſe, im Paradieſe entſproſſen, hat beynahe eben ſo reine Formen, vielleicht gar eine zärtere, feinere, zierlichere Geſtalt. Nur iſt ſie nicht ganz ſo gut erhalten.

IV.

Der jüngſte Sohn iſt in einem Alter von ohngefähr 9 bis 10 Jahren vorgeſtellt und das jüngſte von allen Kindern der Niobe. Er flieht, die erhobene rechte Hand vor ſich hin ausgeſtreckt. Mit der linken faßt er das Gewand, welches, von ſeinen Schultern herab geſunken, um den Arm ſich ſchlägt und hinten bis auf die Erde nieder fällt. Das rechte Bein wird ganz davon bedeckt, oben über dem Schenkel liegen reichliche Falten, tiefer ſchmiegen ſie ſich glatt an und füllen, zum Haufen geſammelt, wiederum den Raum aus, welcher zwiſchen beyden Beinen durch den Schritt entſteht, den der Knabe vorwärts thut. Sein Oberleib, nebſt dem linken Schenkel und Bein zeigen ſich frey, in nackender Schönheit. Er ſchaut zurück nach der kommenden Gefahr, welcher er entfliehen will und alle Sinneswerkzeuge ſind aufs äuſſerſte geſpannt, die Augen weit aufgethan, das Ohr ſcheint zu horchen und iſt überaus fleißig ausgeführt. An den Mundwinkeln erkennt man noch daß auch der Mund zur Bedeutung des ſchreckhaften, ſorglichen Erwartens geöffnet war. Schlicht und ſchön, wie an einem Amor, fallen die Haare von ſeiner Scheitel und ſammeln ſich um den Nacken in zierlichen Locken, ein Paar derſelben ſind über der Stirne geknüpft, damit ſie

frey erſcheine. Die Fußbekleidung iſt ungemein zierlich und gehört zu den eleganteſten aus dem Alterthum.

Man darf nicht zweifeln daß auch dieſe Figur zur Familie der Niobe gehöre, und ein wirkliches Originalwerk ſey. Die Arbeit ſcheint von eben der Hand und iſt eben ſo vortrefflich wie an der Mutter und den beſchriebenen Schweſtern, es zeigt ſich derſelbe Styl, dieſelbe hohe Schönheit und Größe der Formen, auch die Marmorart iſt eben dieſelbe.

Der Kopf wird durch Beſchädigungen und Reſtaurationen zwar ſehr entſtellt, doch verdienen die wohl erhaltnen Theile deſſelben unbedingtes Lob. Der Leib, welcher weniger gelitten hat, iſt bewundernswerth, die reinen Formen der zarten jugendlichen Natur, das fließende und weiche iſt mit der Kraft der Bedeutung und mit den ſchönſten Proporzionen im Bunde.

Obſchon das Gewand dieſer Figur in eben der Art und Manier gearbeitet iſt wie die Gewänder der Mutter und Schweſtern, ſo ſcheint doch die Anlage deſſelben beſſer gerathen und größere Maſſen zu haben. Das glatt anliegende Stück, von welchem das rechte Bein bis über das Knie bedeckt iſt, contraſtirt, als Maſſe, vortrefflich mit dem Haufen von Falten die über dem Schenkel und zwiſchen den Beinen liegen, und eine einzige große Falte,

welche am Knie entſteht und zurück fliegt, bereitet den Uebergang unverbeſſerlich.

V.

Die zweyte Tochter ſchaut nieder, wahrſcheinlich auf den todten Bruder, welcher ihr zunächſt liegen mochte. Ihr Haar iſt mit einem Band ſehr zierlich, doppelt kreuzweiſe, gebunden und im Nacken in einen Knoten zuſammen genommen. Das Untergewand beſteht aus zwey Stücken, deſſelben Obertheil reicht bis auf den halben Leib, das andere kommt darunter hervor und geht bis auf die Füße, beyde Theile ſind unter der Bruſt mit einem Gürtel gebunden, der Mantel iſt über den rechten Schenkel gelegt und bedeckt das Bein, er geht hinter dem Rücken durch, wo ſie ihn mit der linken über die Schulter herein zieht und ſich damit zudecken will.

Allemal wird dieſe Figur einen Platz unter den beſſern Bildern welche zu der Familie der Niobe gehören, mit Recht verdienen; aber ſo lobenswerth ſie auch für ſich ſelbſt iſt, ſo findet man doch, bey genauer Betrachtung, beſonders in den Haaren, eine verſchiedene Behandlungsart und überhaupt weniger Feinheit, weniger Sorgfalt und nicht ganz das abgewogene, ausgeſuchte der Formen wie in den vorher beſchriebenen Bildern.

Die Arbeit iſt gut und ſchön, aber es fehlt dem Werk doch, im Gegenſatz mit jenen, noch etwas, welches nur der Meiſter ſeinem eignen Erzeugniß geben kann. Im allgemeinen weicht die Idee des Kopfs nicht von den andern ab, er iſt beynahe eben ſo ſchön, ſo hold und gemüthlich, und dabey von weicherem, ſchmelzenderm Character. Der quellende Buſen wird etwas voller und runder als an der jüngern Schweſter ſeyn, doch nicht überflüſſig, jene ſcheint noch jugendlich unbefangen, kaum an die Grenze der mannbaren Jahre gelangt, dieſe iſt ſchon eine vollkommene Jungfrau, deren zärtliches Herz von ſanften Empfindungen überfließt.

VI.

Die älteſte Tochter. Sie ſteht faſt ganz gerade, hat den linken Fuß auf einen Stein geſetzt, indem die Laſt des Körpers auf dem rechten ruht, ihre Arme ſind verbreitet und über dem linken iſt das Ende des Mantels geworfen, welcher um den Rücken hängt, das Unterkleid iſt einfach, lang, unter der Bruſt gebunden und läßt vom Buſen nichts bloß, die Aermel deſſelben reichen bis an das Gelenke der Hand, wo ſie ein wenig umgeſchlagen ſind. An den Füßen hat ſie Sohlen, nach der alten Weiſe mit Riemen gebunden.

Man darf nicht zweifeln daß dieſe Figur ein wahres Original, und mit der Mutter, dem jüngſten Bruder und den drey jüngern Schweſtern von Einer Hand gearbeitet ſey. Denn derſelbe Styl, dieſelbe Einfalt, Reinheit und Eleganz der Formen läßt ſich, in den unbeſchädigten Theilen, nicht verkennen, allein ſie hat viel gelitten. Der Kopf iſt modern und aus der Schule des Bandinelli, er iſt hart, mühſam und unangenehm, obſchon der Ergänzer ſonſt die Form, ſo gut es ihm gelingen wollte, von den andern Töchtern der Niobe abgeſehen hat. Die Brüſte ſind abgearbeitet, ganz flach und ſehen gar nicht mehr weiblich aus, man bemerkt daß die linke ſtark beſchädigt war; wahrſcheinlich wurde die rechte derſelben gleich gemacht und hernach auf beyde neue Falten gezogen; eine ähnliche Operation mag auch an der linken Hüfte vorgenommen worden ſeyn, und noch ſchlimmer wurde das linke Bein behandelt, ſo daß der Fuß gegenwärtig nicht mehr daran paßt. Dieſe und andere Barbariſmen fallen zum Theil offenbar in die Augen, zum Theil werden ſie durch den Gegenſatz der Schönheit in den unverletzten Theilen entdeckt. Der rechte Arm, welcher überarbeitet iſt, könnte wohl alt ſeyn.

VII.

Der Pädagoge. Man war ſonſt geneigt in dieſer Figur den Amphion zu erkennen, doch iſt der Character für den Gemahl der Niobe, den Vater ihrer Kinder, gewiß viel zu niedrig. Seine Geſtalt iſt verhältnißmäßig etwas kurz und derb von Muskeln und Knochen, er hat daher allerdings eher das Anſehen eines Bedienten als eines Königs und Helden. Dieſe Muthmaßung wird dadurch beſtätigt daß auf dem Basrelief im clementiniſchen Muſäum ebenfalls eine männliche, dienende, etwas caricaturmäßige Figur, in faſt ähnlichem Anzuge vorkömmt, hingegen iſt im Basrelief in der Villa Borgheſe Amphion groß und herrlich als ein Held nackend abgebildet, er hebt ſeinen Schild empor, um damit den Knaben welcher ihm über das Knie liegt, gegen die Pfeile zu beſchirmen. Wir wollen darum den Namen eines Pädagogen als den paſſendern für unſere Figur beybehalten und anmerken daß ſie original und wirklich zur Familie der Niobe zu gehören ſcheint. Die Aehnlichkeit des Styls, die Art Falten zu legen und zu bearbeiten, die ganze Ausführung, die Excellenz der unbeſchädigten Theile, ſelbſt der Marmor, von ebendemſelben Korn, wie an der Niobe, geben dafür Zeugniß.

Er iſt ebenfalls in heftiger Bewegung, wie vor der Gefahr erſchrocken, nach der rechten Seite hin zurückfahrend vorgeſtellt. Das Untergewand reicht kaum bis auf die Knie, hat Aermel, und iſt über den Hüften mit einem Riemen oder Gürtel gebunden, unter dem Gürtel ſcheint es zurück genommen und über den Schenkeln, um den Unterleib, noch einmal gebunden, ohne daß jedoch der zweyte Gürtel ſichtbar wäre. Der Mantel liegt über beyde Schultern her, und iſt auf der rechten zuſammen geheftet, vor und rückwärts frey, nach der linken Seite zu fliegend und ohngefähr von derſelben Länge wie das Untergewand.

Die Beine ſind mit kurzen Stiefelchen angethan, welche bis an die Waden reichen, etwas übergeſchlagen, von den Füßen herauf zugeſchnürt und einfach verziert.

VIII.

Der älteſte Sohn ſucht laufend zu entfliehen, eben als wollte er der Gefahr, welche von oben herkömmt, ausweichen und darunter durchgehen. Sein Blick iſt gerade vor ſich hin nach der Höhe gerichtet, um den rechten Arm hat er den Mantel gewickelt und ſcheint damit das Haupt bedecken und ſchützen zu wollen, das übrige des Gewandes fällt den Rücken herab, nach der linken Seite zu und iſt über den Schenkel geworfen, von

dem es wieder bis auf die Erde fällt. Der linke Arm iſt ausgeſtreckt und vor ſich hin nieder gehalten. Alle Glieder haben edle Formen und gute Verhältniſſe, der Leib nimmt ſich beſonders ſchön aus, auch iſt der Kopf gut und nach derſelben Idee wie die Mutter und die ſchönen Schweſtern gebildet; demohngeachtet vermißt man überall den Geiſt welcher an den erſten Figuren entzückt, das Feine das Gewählte mangelt; an deſſelben Platz tritt etwas ſteifes, mühſames und verräth uns dieſes Werk für eine Copie. Geſtalt, Leben, Ausdruck ſind weggeblieben. Er hat Ohren von der aufgequollenen Art, welche Pankratiaſten-Ohren genannt werden, und die Haare kurz abgeſchnitten.

IX.

Der dritte Sohn liegt todt auf dem Gewand ausgeſtreckt, die Füße über einander geſchlagen, ſeine linke Hand ruht unter der Bruſt, neben der Stelle wo der tödtliche Pfeil durchfuhr, die rechte iſt über das Haupt gebogen. Die ganze Stellung deutet Ruhe an, es könnte ein tiefſchlafender ſeyn, aber in den halb zugeſunkenen Augen, dem geöffneten Munde iſt todtes Erſtarren ausgedrückt. Bey ſehr vielen Verdienſten der Form und der Verhältniſſe, welche man dieſer Figur zugeſtehen

muß, hat ſie doch weder die Reinheit und Genauigkeit des Contours, noch die zarte und geiſtreiche Ausführung der bedeutenden Theile in ſo vollem Maaße als die Originalfiguren, überall, ſelbſt in der Drapperie, herrſcht, mit jenen verglichen, das froſtige und ſteife, wodurch ſich Copien zu verrathen pflegen.

Winkelmann hat die unter der Bruſt liegende, bis auf den Zeigefinger erhaltene Hand für eine der ſchönſten halten wollen und ſie hat in der That viel Gutes, doch ſind die Fingerſpitzen etwas ſtark übergebogen, auch könnte die Arbeit weicher und ausführlicher ſeyn, wie ſich nach dem was ſchon über den Werth und Character der ganzen Figur geſagt worden vermuthen läßt.

X.

Ein andrer Sohn, wahrſcheinlich der zweyte, eilt und ſchaut ängſtlich zurück, ſein Gewand iſt über und um den linken, vorwärts hoch ausgeſtreckten Arm geſchlagen, das eine Ende welches auf den Schenkel herab fällt, deutet das flüchtige Streben des Jünglings und wie er im Begriff iſt den Arm nach der rechten Schulter hin zu bewegen, ſehr ſchön an. Das andere Ende geht hinter dem Rücken durch und ſchlägt ſich wieder um den rechten, vorwärts nieder gehaltnen Arm herum. Der

linke Fuß iſt auf einen hohen Stein geſetzt, als ob er aus der Tiefe herauf ſtiege. Seine Ohren ſind nicht wie an dem ältern Bruder geſchwollen, ſondern ſchön frey und offen gebildet, die Haare dagegen eben ſo wie an jenem und auch an dem todtliegenden kurz geſchoren.

Formen und Falten, die Idee des Kopfs, wie überhaupt das ganze Weſen der Figur, iſt, dem Sinne nach, mit den andern Kindern der Niobe übereinſtimmend; in der ſehr verſchiednen Manier der Arbeit aber, in einer flüchtigern Behandlung wird ein jedes, ſelbſt wenig geübtes Auge doch, ohne Mühe, die Copie und andere Zeiten erkennen. Unabhängig und für ſich betrachtet hat indeſſen das Werk viele Verdienſte, der Kopf iſt gut, wie auch das linke Bein und der Fuß ſogar vortrefflich. Hingegen ſind die Hüften und der Unterleib nicht gerathen, die Bruſt und die rechte Schulter ſind nicht elegant genug, woran eigentlich die Stellung der Figur Schuld hat, welche zwar Flucht und ſchnelles Forteilen wohl ausdrückt, aber nicht ſo zierlich und glücklich erfunden iſt wie an den anderen Brüdern und Schweſtern.

XI.

Der vierte Sohn ſcheint, ſterbend, die letzten Kräfte zu ſammeln. Er iſt auf das linke Knie nieder

geſunken und ſtützt ſich mit der Hand auf einen Stein, über welchen der Mantel liegt; das rechte Bein iſt vor ſich hin ausgeſtreckt, der Fuß gegen einen Stein geſtemmt und die geſchloſſene Hand, unter der Hüfte, in die Biegung des Schenkels geſetzt, als ob er damit eine Wunde zuhalten wollte. Er vermag das Haupt kaum noch zu halten, es will eben zurück ſinken und der erſtarrende Blick iſt nach der linken Seite hin aufwärts gerichtet. Seine Geſichtszüge gleichen dem ältern Bruder, auch die Haare ſind, wie an demſelben, kurz abgeſchnitten.

Man wird dieſer Figur zwar das Verdienſt eleganter Formen zugeſtehen, ſo wie daß ihre Glieder ſehr gut zuſammen hängen, dem ohngeachtet iſt ſie leicht für eine Copie zu erkennen; denn es ſind einige Stellen etwas hart ausgeführt, der Contour der Augen iſt unſicher und und das linke beträchtlich kleiner als das rechte. Die Falten ſind nicht rein und entſchieden genug gezeichnet. Ueber alles dieſes giebt die blanke Politur dem Werk einen ſteifen, ja man möchte faſt ſagen, gläſernen Character.

XII.

Gleich neben dieſer ſteht eine ähnliche Figur, welche höchſt wahrſcheinlich das ächte Original iſt; allein

unglücklicherweiſe durch Ueberarbeiten ſo ſehr mißhandelt und verdorben, daß nur noch der rechte Arm, der rechte Fuß und die äußere Seite des Beins unbeſchädigt geblieben ſind, deren Vortrefflichkeit den Verluſt des übrigen nur deſto empfindlicher macht; denn man ſieht gleichſam das Zucken des nahenden Todes darinnen. Vermuthlich haben kleine Beſchädigungen der Epiderme und das unreine Ausſehen des ſchiefrigen Marmors einem Reſtaurator Anlaß gegeben das Werk zu verderben.

XIII.

Der fünfte von den Söhnen der Niobe, oder der zweyte vom jüngſten an gerechnet, iſt ebenfalls doppelt vorhanden und die eine Figur mit zurück gewandtem Geſicht iſt wahrſcheinlich ebenfalls das ächte Original. Er hat eine gewaltſame, weit ausſchreitende, vorwärts hinauf ſtrebende Stellung, der Mantel, welcher auf der rechten Schulter zuſammen geheftet iſt, wird hinten und vorne zurück genommen, um den rechten Arm geſchlagen, und bedeckt denſelben bis an den Ellenbogen. Mit der Hand faßt er die Enden, in halber Höhe des Schenkels, zuſammen und zieht die Falten auf dem Rücken und der Bruſt an, um ſich das Laufen und Davoneilen zu erleichtern, der rechte Arm iſt erhoben vor ſich hin ausgeſtreckt.

Man hat den eigentlichen Sinn, die Beſchaffenheit dieſer Figur ſo überſehen oder mißverſtanden daß die falſche Seite derſelben dem Beſchauer preis gegeben und hingegen die beſſer ausgearbeitete (Rückſeite) gegen die Wand verborgen worden. Die Statue muß nothwendig von ihrer linken Seite und von hinten angeſehen werden, weil dieſes der einzige Geſichtspunkt iſt aus welchem ſie fertig und ſchön von Formen erſcheint. Der rechte Schenkel in ſeiner Verkürzung und vorzüglich das Bein mit dem Fuß, in ihrer angeſtrengten Stellung, ſehen alsdann ganz vortrefflich aus; nicht geringer wäre auch das Verdienſt des linken Beines, wenn daſſelbe nicht am Fuß, an der Wade und in der Biegung des Knies überarbeitet wäre. Ja es haben noch mehr andere Stellen auf eben dieſe Weiſe gelitten z. B. die linke Hand.

Wahrſcheinlich gehört der Kopf nicht zur Figur, er iſt von einer andern und gemeinern Natur als die Kinder der Niobe, dicker, fleiſchiger, hat eine kürzere Naſe, kleinere Augen und paßt nicht gut auf den Rumpf, ſondern iſt verhältnißmäßig zu groß, der Hals zu dick.

Der hohe Begriff, welchen wir uns von der Kunſt und Einſicht des Urhebers der Niobe und ihrer Kinder machen, würde allerdings in engere Grenzen zurück gewieſen werden, wenn derſelbe wirklich eines ſeiner Bil-

der ſo nachläßig erfunden und behandelt hätte als dieſe Figur erfunden und behandelt zu ſeyn ſcheint, von der Seite her betrachtet welche jetzt dem Auge blos geſtellt iſt. Er wäre freylich nicht darüber zu entſchuldigen daß er das rechte Bein hinter ein Stück Marmor welches zum Halt dient verborgen, den Schenkel unrichtig an die Hüfte angeſetzt, den linken Fuß halb begraben, die Bruſt über die Gebühr flach gehalten u. ſ. w.

Dieſen Gebrechen kommt nun unſer Vorſchlag zu Hülfe, man wende das Werk nur um und ſehe ſolches aus dem angegebenen Geſichtspunkte an, ſo wird es ganz anders und in allen ſeinen Theilen vortrefflich erſcheinen (*).

XIV.

Die Nachahmung von dieſer Figur hat, als ſolche betrachtet, viele Verdienſte. Ihre Drapperie unterſcheidet ſich durch die etwas veränderte Lage einzelner Falten, der Kopf iſt auch anders geſtellt und nicht ſo viel als an dem Urbild gewandt, wahrſcheinlich iſt

(*) Wir müſſen hier anmerken daß der Kupferſtich bey Fabroni faſt aus dem Geſichtspunkt gezeichnet zu ſeyn ſcheint, den wir für den rechten halten, die Figur ſieht nur ſchlanker und älter aus als ſie im Original iſt.

auch dieſe Stellung urſprünglich die rechte; denn wie man das Geſicht aus dem angegebenen Geſichtspunkte von vorne ſieht, ſo erblickt man ſolches hingegen hier im Profil. Der Character des Kopfs paßt gut zur ganzen Figur, er hat kurz geſchnittne Haare und iſt ganz der Idee von den übrigen Kindern der Niobe gemäß, leider ſehr beſchädigt.

XV.

Eine jugendlich weibliche ſich bückende Figur, welche furchtſam von oben etwas zu erwarten ſcheint, gilt ebenfalls für eine Tochter der Niobe und hat, in Geſtalt und Zügen, ſelbſt in der Anlage des Gewandes, allerdings viel welches dieſe Benennung zu rechtfertigen ſcheint. Indeſſen iſt auf dem Rücken derſelben ein viereckigtes Stück eingeſetzt, woraus ſich ſchließen läßt daß ſie ehemals Flügel gehabt und alſo die Pſyche vorſtellen ſoll. Im capitoliniſchen Muſäum iſt wirklich eine ähnliche Figur der Pſyche mit großen Schmetterlingsflügeln, die zum Theil noch alt ſind. Sie kommt aber auch in ebendemſelben Muſäo ein andermal, ohne Flügel, als antike Copie einer Tochter der Niobe, neben ihrem Bruder, dem vierten Sohne vor. Von allen Bildern welche zur Familie der Niobe gerech-

nek werden, hat dieſes die wenigſten Verdienſte und die Arbeit an demſelben deutet auf ſpäte Zeiten.

XVI.

Eine andere weibliche Figur wird ebenfalls für eine Tochter der Niobe gehalten, die nach unſrer Ueberzeugung, ob ſie ſchon weit beſſer als die vorige gearbeitet und in der That ein verdienſtliches Werk iſt, keinen Anſpruch auf dieſen Titel machen kann. Sie iſt kleiner als ſelbſt die jüngſte der Töchter, und doch kein Kind, ſondern ein ganz ausgebildetes Mädchen, mit ziemlich erhobenen Brüſten und der Styl hat mehr den gefälligen als großen Character. Ihre Haare ſind lockig und weich georbeitet, die Falten ſehr zierlich geworfen und trefflich ausgeführt. Sie iſt nicht erſchrocken oder furchtſam, ſondern fröhlich, ſie flieht nicht, ſondern tanzt. Wahrſcheinlich iſt es die Muſe Erato. Sie erhebt ſich zierlich auf die Spitzen der Füße, fortſchreitend, ohne Haſt. Die linke Hand iſt in die Höhe gehoben, mit der rechten faßt ſie den über die linke Schulter geworfnen kurzen Mantel, welcher unter dem rechten Arm durchgeht und dieſe Seite bis an das Knie deckt. Ihr Untergewand iſt, wie an der zweyten Tochter der Niobe, lang, doppelt, ohne Aermel, die Haare ſimpel mit einem Bande gebunden.

XVII.

Eine jugendlich männliche Figur wurde ehemals für den Adonis gehalten, und iſt jetzt auch bey der Familie der Niobe, als ein Sohn derſelben, aufgeſtellt. Er bückt ſich, die linke Hand am rechten Knie, die rechte hoch empor haltend. Ganz in derſelben gewaltſamen Stellung und Bewegung wie der bekannte Diskuswerfer, im Hauſe Maſſimi zu Rom, und ein anderer ähnlicher im clementiniſchen Muſäum, von welchen man nicht ohne Wahrſcheinlichkeit vermuthet daß ſie Copien eines im Alterthum ſehr berühmten Werks des Myron ſeyen. Der fallende Fechter im Capitolium iſt ebenfalls ein Sturz von dergleichen Figur, vortrefflich gearbeitet, jedoch weil ihn der Ergänzer nicht erkannt in einen Fechter verwandelt worden. Noch ein andrer ſteht im innern Garten der Villa Pamphili. Unſere Figur oder vielmehr auch nur Sturz, denn es iſt nur der Rumpf mit dem rechten Schenkel und linken Arm übrig geblieben, iſt ganz gut gearbeitet, vielleicht nur etwas zu weich und fließend, wenn er doch Nachahmung eines Werks älterer Zeit und von ſtrenger Manier ſeyn ſoll, wie dieſes auch wirklich aus den Haarlöckchen über den Geſchlechtstheilen erhellet, die ganz kurz, kraus und nach alter Art reihenweiſe gelegt ſind. Der Kopf verdient Aufmerkſamkeit, ob er

gleich nicht zur Figur gehört. Er iſt weich und gefällig gearbeitet, und zugleich von einer hohen Idee. Man erkennt in der mächtigen Stirne, an den aufſteigenden und mit den Spitzen ſich niederneigenden Haarlocken und den großen offnen Augen Jovis Sohn den Caſtor. Vielleicht möchte auch dieſer Kopf nur eine antike Copie eines vortrefflichen Urbilds ſeyn, denn die Idee iſt in der That weit höher als die Ausführung; demohngeachtet bleibt er noch immer ein ſchätzbares Kunſtwerk, beſonders da er faſt gar nicht beſchädigt iſt.

Ehemals wurde auch die berühmte Gruppe der Ringer für Söhne der Niobe gehalten und dieſes mochte vielleicht um der Köpfe willen geſchehen ſeyn, welche in der That dafür gelten könnten, wie ein andermal gezeigt werden ſoll, aber der Character der Arbeit an den Figuren ſelbſt kann dieſe Vermuthung vollkommen widerlegen. Sie ſind keinesweges ſtrenge ſondern gefällig und weich gearbeitet und mit jener äußerſten vollendeten Kunſt geordnet und in einander verſchlungen, daß ſie in dieſem Stück gewiß von keinem andern alten Werk übertroffen werden. Bey der Niobe und ihren Kindern geht der Zweck des Künſtlers auf das Große, Edle und Schöne und die einfachſten Mittel ſind angewandt worden um zu demſelben zu gelangen. Es iſt mehr eine hohe als eine

ſubtile Kunſt, welche letzte man an den Ringern findet, dem zufolge ſie für jünger zu achten und wahrſcheinlich ein Werk des ſpätern Styls der Kunſt bey den Griechen ſind.

Eben ſo wurde auch dafür gehalten daß ein ſpringendes Pferd, welches jetzo im Vorſaale der Gallerie ſteht, zur Niobe gehöre und ehemals war daſſelbe in der Villa Medicis auch wirklich bey der Familie aufgeſtellt. Es iſt ein achtbares Werk, von ächter griechiſcher Kunſt, obgleich nicht ohne Fehler; Arbeit und Styl geben uns daher weniger Urſache ſolches auszuſchließen, als die Betrachtungen über den muthmaßlichen Stand der Figuren welche zur Familie der Niobe gehören, zu welchen wir nun übergehen wollen.

Wahrſcheinlich haben dieſe Bilder niemals zuſammen eine Gruppe, das heißt ein künſtlich zuſammen hängendes, auf einmal zu überſehendes Ganzes ausgemacht, man müßte in dieſem Fall doch nothwendig Spuren bemerken wo ſie einander berührt hätten, dergleichen ſich nirgends zeigen. Hingegen iſt an allen Figuren immer eine Seite mehr als die andere ausgearbeitet, welches beweiſt daß ſie beſtimmt waren gegen eine Wand geſtellt zu werden. Einige ſind hinten am Sokel abgerundet,

woraus ferner zu ſchließen iſt daß ſie in Niſchen geſtanden haben.

Man müßte ſich alſo ein rundes, oder vielleicht auch ein halbrundes Gebäude denken, wo jedes Bild für ſich in einer Niſche geſtanden hätte. In der Mitte deſſelben wäre der eigentliche Standpunkt geweſen aus welchem der Beſchauer ſie hätte anſehen ſollen. Der todte Sohn ſcheint allein frey, wahrſcheinlich vor der zweyten Tochter, die nieder ſieht und über ihn klagt, gelegen zu haben. Ob er urſprünglich die einzige rings herum freye Figur war? oder ob noch mehrere dergleichen zu dem Werke gehörten? ob dieſelben verlohren, oder nicht erkannt ſind? darüber müſſen wir freylich erſt von dem weiter fortgeſetzten Fleiß der Alterthumsforſcher Entdeckung und Aufſchluß erwarten.

Die Antwort auf eine andere verwandte Frage: ob nämlich Apollo und Diana, von welchen das Unglück der Familie herrührt, wirklich vorgeſtellt waren oder nicht? hat unſers Bedünkens weniger Schwierigkeiten. Wir glauben Nein.

Das Leiden der Niobe und ihrer Kinder rührt uns, die zürnenden Götter könnten nichts als ſchrecken. Sie müßten, da die Figuren faſt alle aufwärts ſehen, einen ſehr hohen Standort gehabt haben, müßten alſo entwe-

der Coloſſen, oder zu ſehr von dem Beſchauer entfernt geweſen ſeyn. Im erſten Falle hätten ſie die Familie, durch größere Wirkung, gleichſam verdrängt und die Aufmerkſamkeit von ihr ab auf ſich geleitet, im andern wären ſie ſelbſt nur Nebenfiguren geblieben.

Niobe muß, ſo viel ſich unter den gegenwärtigen Umſtänden urtheilen läßt, immer die Hauptfigur des ganzen Werks geweſen ſeyn und alſo wahrſcheinlich in der Mitte geſtanden haben. Ihr zur Seite die beyden Gegenbilder, der zwey älteſten Töchter, die erſte zur linken, die zweyte zur rechten und dann wieder links und rechts die zwey andern Gegenbilder der dritten und vierten. Ueber den Standort der Söhne und des Pädagogen würde ſich vielleicht durch Verſuche das wahrſcheinliche ausfindig machen laſſen. Auf jeden Fall kann man für gewiß annehmen daß die Ordnung nach welcher alle dieſe Bilder gegenwärtig aufgeſtellt ſind von derjenigen welche der Meiſter derſelben beabſichtigt hatte, ſehr verſchieden iſt.

Wer die Niobe und ihre Kinder recht beſehen will muß ſich ihnen gerade ſo gegenüber ſtellen wie an den meiſten Figuren die Richtung des Sokels angiebt, denn die wenigſten ſtehen wie ſie ſollten auf ihren jetzigen Fußgeſtellen. Man iſt dieſe Aufmerkſamkeit ſeinem eignen

Genuſſe eben ſowohl als dem Künſtler ſchuldig, welcher wie vorhin bedeutet worden ſeine Bilder für Niſchen arbeitete und alſo nur die eine Seite zum Anſchauen berechnete.

Die Niobe ſelbſt iſt deswegen jetzt etwas von der rechten Seite her anzuſchauen, von da fällt ſie am beſten ins Auge, ihr herrlicher Kopf, gleichſam als die Krone des Ganzen, ſo wie der künſtlich verſchlungene Knoten ihres Arms, der Arme des Kindes und des Kopfs deſſelben. Wem es auffallen ſollte daß die Contoure dieſer Glieder nicht ganz gut auf einander ſtoßen, der muß wiſſen daß der rechte Arm der Niobe urſprünglich mehr angezogen war, die Hand tiefer gelegen und weniger vom Geſicht des Kindes bedeckt hat. Der linke Arm von dieſem war ſonſt auch gebogner und die Hand ſtand tiefer wie Spuren am Gewand der Mutter deutlich zeigen.

Die älteſte Tochter muß ebenfalls etwas von der rechten Seite her angeſehen werden.

An der zweyten iſt der Sokel abgerundet worden und kann alſo den Standpunkt nicht mehr angeben. Sie ſcheint indeſſen ziemlich richtig auf das Fußgeſtelle geſetzt und nach dieſem mag man ſich richten.

Die dritte Tochter ſteht nur ein wenig verſchoben auf ihrem Fußgeſtelle, man muß um ſie anzuſehen links

treten und ſie etwas von der rechten Seite her ins Auge faſſen.

Die vierte ſteht recht.

Der jüngſte Knabe ſteht verſchoben, um ihn anzuſehen iſt es nöthig ſich etwas nach der rechten Seite hin zu begeben.

Bey dem älteſten Sohne muß man abermals etwas links hintreten und ———

Eben ſo bey dem zweyten.

IV.

Ueber
Reſtauration von Kunſtwerken.

Mancherley Umſtände welche von der Zeit, der Unwiſſenheit, von barbariſcher Geringſchätzung und Zerſtörungsſucht herbey geleitet worden, haben immerfort zum Verderben der Kunſtwerke gearbeitet. Die Liebe zur Kunſt hingegen, der Begriff von dem Werthe, von der Koſtbarkeit ſolcher Monumente, verbunden mit der Liebe zur Pracht, ſind bemüht ſie zu erhalten, das ſchadhafte auszubeſſern und das alte wieder aufzufriſchen. Doch iſt dieſes Bemühen, ohngeachtet der beſſern Abſicht, oft ſchädlich geworden und man mag ohne Bedenken behaupten daß durch Reſtauration eine Menge trefflicher Kunſtwerke aller Art zum Untergange befördert worden. Deswegen werden die beſten Kenner der Kunſt z. B. ein Gemälde allemal höher ſchätzen wenn ſolches noch unberührt, oder, nach der Italiäniſchen naiven Art ſich auszudrük-

ken, *Vergine* iſt, und werden ſogar lieber eine ſichtbare Beſchädigung, woran die Zeit oder der Zufall Schuld hat überſehen, als wenn ſolches ausgeputzt und gefirnißt erſcheint, dabey aber Spuren von ehemals ſchadhaft geweſenen und nun ausgebeſſerten Stellen zeigt. Eben ſo iſt es auch mit den Werken der Bildhauerey, wo ein antiker Sturz, ſo verſtümmelt er iſt, mehr befriedigt und reiner genoſſen wird als eine fehlerhaft ergänzte Statue.

Wer indeſſen hieraus nun ſchließen wollte daß gar alle Art der Reſtauration unzuläſſig und verderblich ſey, würde zu weit gehen, denn manches vortreffliche Gemälde welches dem Untergang nahe war iſt durch geſchickte Behandlung ausgebeſſert, noch auf lange Zeit erhalten worden, andere, die ganz verdunkelt geweſen, hat man zu reinigen gewußt und dadurch zur heitern fröhlichen Anſchauung zurück gebracht. Desgleichen geben wir auch die Möglichkeit zu, antike Bildhauerwerke richtig zu ergänzen und dadurch ihre Wirkung und ihren Genuß zu erhöhen, allein es iſt immer ein äußerſt ſchweres Unternehmen, zumal wenn wichtige Theile fehlen. Tiefe Kunſtkenntniß, Vorſicht und Mäßigung ſind bey dem Reſtaurationsgeſchäft überhaupt, es werde nun an Gemälden oder an Statuen geübt, dringende Erforderniſſe, und man kann als Regel annehmen daß es ſchwer iſt zu

wenig zu thun, da hingegen durch zu viel ſchon oft Schaden angerichtet worden. Aus dieſem Geſichtspunkt ſind die gegenwärtigen Betrachtungen über Reſtauration von Kunſtwerken angeſtellt die wir unſern Leſern vorlegen, den entſtehenden Nutzen und Schaden in Verfolg der Abhandlung etwas näher unterſuchen und das practiſche Verfahren, in ſofern der Verfaſſer deſſelben kundig iſt, angeben wollen.

Reſtauration der Werke plaſtiſcher Kunſt.

Ohnſtreitig iſt die Alterthumskunde durch irrige Reſtaurationen antiker Statuen aufgehalten worden und umgekehrt hat die irre geleitete Alterthumskunde wiederum falſche Reſtaurationen veranlaßt, wovon ſich viele Beyſpiele anführen ließen; es wird aber zum Beweis genug ſeyn nur des ſterbenden Seneka in der Villa Borgheſe zu gedenken, welcher urſprünglich das Bild eines Sclaven, des fallenden Fechters im capitoliniſchen Muſäum der aus einem Diſcobulus in dieſe Geſtalt umgeſchaffen worden. Nicht ſelten hat man um ein Ganzes zu bekommen und die Koſten der Ergänzung zu vermindern barbariſcher Weiſe Stücke zuſammen geflickt welche einander ganz fremd ſind, und dadurch faſt unauflösliche Knoten

gewunden. Der Verfaſſer hat ſelbſt in einer berühmten Sammlung einen Sturz der Minerva von alt-griechiſcher Arbeit mit einem Kopf gefunden welcher Alexander den Großen vorſtellt und ſpät unter den Kaiſern gemacht zu ſeyn ſchien.

Dergleichen Vergehen die leider häufig vorkommen ſind ärgerlich, und der Künſtler ſowohl als der Alterthumsforſcher wird ſich um ihrentwillen manchmal geneigt fühlen zu wünſchen daß alle Antiken immer in dem Zuſtand wie ſie ausgegraben worden geblieben ſeyn möchten, ſelbſt für das Publikum und in Rückſicht auf allgemeine Geſchmacksbildung dürften nicht unwichtige Vortheile daraus erwachſen ſeyn, denn bey Bruchſtücken werden die Beſchauer ſich mehr an die Schönheit der Formen halten weil ſie, um zur Betrachtung der Vorſtellung des Ganzen überzugehen ſich die Mühe geben müſſen das Fehlende hinzu zu denken. Dem Ungeübten iſt zwar freylich eine jede Reſtauration willkommen weil ſie ihn dieſer Anſtrengung überhebt; wenn ſie aber falſch iſt, und den urſprünglichen Sinn und Character des Ganzen verſchiebt, ſo entſteht innere Zweydeutigkeit und Widerſpruch in dem Werk, welches nothwendig auf die Bildung des Geſchmacks ſchädlich wirken muß. Wollte man ja der Menge, oder ſolchen Liebhabern deren Eifer um die

Kunſt bald kalt werden möchte, den Genuß erleichtern, ſo könnten allenfalls diejenigen Theile welche fehlend unangenehme Empfindungen zu erregen pflegen, wie z. B. Naſen, Lippen ꝛc. ergänzt werden.

Auf ſolche Art würden wir ohne Zweifel den nützlichſten und weiſeſten Gebrauch von den Ueberbleibſeln der alten Kunſt machen; aber die Liebe für ſie iſt leider nur ſelten ganz rein und uneigennützig, man hat ſie immer mehr begehrt als geachtet, hat ſie meiſtens wie todte Schätze behandelt, nicht wie lebendige lehrreiche Denkmale ſchöner Geiſter und ſchöner Zeiten.

Wenn eine antike Statue richtig ergänzt iſt, ſo wird ohnſtreitig die Wirkung dadurch vollſtändiger größer, der eigentliche Sinn und Bedeutung derſelben für den Beſchauer faßlicher ſeyn als wenn er ſolche nur als Fragment betrachten muß, ſollten auch gleich die ergänzten Theile an Kunſt und Schönheit der Formen den urſprünglich ächten und alten nicht ganz gleich kommen. Im Gegentheil hindert eine falſche unrichtige Ergänzung den Genuß welchen uns das alte Bruchſtück ohne dieſelbe verſchaffen würde.

Die beſten Künſtler neuerer Zeit ſtehen nicht nur allein in wiſſenſchaftlicher Kenntniß des menſchlichen Körpers und in der Schönheit und Eleganz der Formen,

ſondern auch in der Grazie, im Naiven der Stellung und Bewegung der Glieder, und vielleicht noch am allermeiſten in Rückſicht der künſtlichen Anordnung den Alten nach. Dieſes möchte wohl die vornehmſte Schwierigkeit geweſen ſeyn, wodurch Michelangelo, wie man ſagt, abgehalten wurde den bekannten Torſo zu reſtauriren und wahrſcheinlich hat er aus eben dem Grunde auch den Arm zum Laokoon unvollendet gelaſſen. Daß Bernini in der Folge weniger Bedenken gefunden iſt nicht ſowohl ein Beweis ſeiner größern Anmaßung als vielmehr daß er eben die Schwierigkeiten der künſtlichen Anordnung dabey nicht in Anſchlag gebracht, weil er und ſeine Zeitgenoſſen auf dieſen Theil der Kunſt weniger achteten. Auch entſteht die üble Wirkung welche der von ihm angeſetzte Arm an der Figur des Laokoons thut, nicht aus der ſchlechten Form ſondern daraus daß derſelbe nicht in das Gebäude der Gruppe paßt, das Auge des Beſchauers aufhält, irrt und ableitet.

Die Formen der Ergänzungen haben einige Künſtler unſerer Zeit, welche dieſes Geſchäft treiben, durch Nachahmung anderer Antiken von verwandtem Character, in ſcheinbare Uebereinſtimmung mit dem alten zu bringen gewußt und damit die von ihnen ergänzten Werke, wenigſtens für den erſten Anblick, gefällig gemacht; man hat

auch, mit größerer Sorgfalt und beſſerm Erfolg als ſonſt geſchehen, nach der urſprünglichen Bedeutung der zu ergänzenden Fragmente geforſcht und es kommen nunmehr ſelten noch dergleichen grobe Irrthümer vor wie vorhin angezeigt worden; aber jene Erforderniſſe der Anordnung und künſtlichen Verkettung der Theile und Glieder eines Werks können in der Reſtauration nicht füglich wieder hergeſtellt werden. Hier weht der Geiſt der alten Kunſt mit ſeinem zarteſten Hauche und wird überdem von dem Eigenthümlichen der Abſicht und des Genies eines jeden Künſtlers noch feiner nüanzirt, aus dieſer Urſache ſtören bey anhaltender Betrachtung auch ſelbſt die gelungenſten Ergänzungen alter Statuen allemal die wohlthätige Empfindung, welche nur aus einem rein harmoniſchen Ganzen entſpringen kann und jemehr wir berechtigt ſind ſolche von einem Kunſtwerke zu erwarten, je geübter das Organ des Beſchauers iſt, je unangenehmer wird ihm das Disparate zwiſchen dem Alten und den neuen hinzu geſetzten Theilen erſcheinen.

Der Ernſt dieſer Betrachtungen hat keinesweges zur Abſicht eine Gewohnheit welche in nöthigen Fällen ſelbſt von den Alten ſchon geübt worden und bey den neuern ſeitdem man die Antiken wieder geſucht und entdeckt hat

allgemein gebräuchlich iſt (*) in Abnahme zu bringen, die angeführten Schwierigkeiten aber welche die Ergänzung antiker Statuen für uns hat und der Schaden, die Verwüſtung welche dadurch ſchon angerichtet worden, wovon beynahe ein jedes Muſäum traurige Beyſpiele enthält, mögen wenigſtens diejenigen welche im Beſitz von Antiken ſind und die Abſicht haben ſolche reſtauriren zu laſſen warnen dieſes Geſchäft nur einem Künſtler von bewährter Geſchicklichkeit, Liebe und Kenntniß des Alterthums anzuvertrauen, der nichts unſchickliches anbringe und von welchem man ſicher hoffen kann er werde das Alte unter ſeiner Hand keinen Schaden nehmen laſſen. Künſtlern, welche im Falle ſind Antiken zu reſtauriren, ſey es dringend, um der Kunſt und ihres eignen Ruhms willen empfohlen ſolches doch ja nicht für eine Brotarbeit anzuſehen und leichtſinnig zu behandeln, ſondern mit möglichſter Schonung zu werke zu gehen und mit einer frommen Scheue die heiligen Reſte der alten für uns

(*) Der alte Coſimo di Medicis ließ ſchon ſeine Antiken die er geſammelt und in ſeinem Garten aufgeſtellt hatte reſtauriren; Vaſari erwähnt eines Marſias welcher vom Donatello reſtaurirt worden und an dem einen Marſias in der florentiniſchen Gallerie ſind wirklich die Ergänzungen im alten Geſchmack der florentiniſchen Schule.

unerreichbaren Kunſt zu berühren. Auf diejenigen Theile welche hinzu zu fügen ſind werde die äußerſte Sorgfalt verwendet, ſowohl in Rückſicht der Form und des Characters, als hauptſächlich auf Stellung und Bewegung, in ſofern ſie zum Ausdruck beytragen und in die Anordnung eingreifen. Wer hierauf achtet wird bald die Erfahrung machen daß dieſe beyden letzten Bedingungen, obſchon ſie ſelten in Betracht gekommen doch bey weitem am ſchwerſten zu erfüllen ſind, denn für jene erſten laſſen ſich Muſter und Beyſpiele finden deren man ſich bedienen kann, welche leiten und helfen; bey dieſen hingegen iſt ein jeder ſich ſelbſt überlaſſen, er muß ſich in den Geiſt einer andern Welt, einer höhern Kunſt verſetzen, einem größern vollendetern Künſtler in die Seele erfinden. Sey nun einer auch noch ſo geübt, reich an Kunſt und Talenten, ſo wird es ihm doch allemal ſchwer, ja ſogar ſchwerer werden harmoniſche Theile zu einem fremden Werk zu machen als ein eigenes Ganze hervor zu bringen.

Verſchiedenes was oben im allgemeinen angemerkt worden, wird im beſondern und einzelnen vielleicht ſich noch überzeugender darſtellen indem wir nun die ganze Folge des mechaniſchen Verfahrens bey der Reſtauration antiker Bildwerke näher angeben. Der Fall kommt öfter vor, daß die alten Werke von Marmor mit einer Rinde

von Tartar überzogen gefunden werden, um ſie davon zu befreyen wäſcht man ſie mit verdünntem Scheidewaſſer ab, welches den Tartar auflöſt; wenn aber dieſer hart iſt und ſich feſt angeſetzt hat, ſo greift das Scheidewaſſer endlich den Marmor ſelbſt an, und die leidenden Theile bekommen alsdann ein mattes, verwiſchtes und geiſtloſes Anſehen (*). Hat das Werk in der Erde feucht gelegen, oder war ſolches der Witterung lange ausgeſetzt, ſo leidet gemeiniglich die Epiderme d. i. die weichern, zartern Theile des Marmors löſen ſich auf der Oberfläche auf, während die feſtern Körner ſtehen bleiben, wodurch das Ganze ein mehr oder weniger rauhes Ausſehen bekommt, welches, zumal an kleinen Werken, ſelbſt den Formen ſchadet. Dieſer und ein anderer faſt ähnlicher Fall, da weiche und blättrige Stellen im Marmor ſich nach und nach conſumirt haben, iſt ſchon öfter Urſache geweſen daß vortreffliche alte Werke ganz oder zum Theil überarbeitet, und ſo die gute Form zerſtört worden. Das gleiche iſt auch wegen geringer Beſchädigungen von Stößen u. dgl. begegnet, wo die Stelle rund umher ſo

(*) Der Verfaſſer erinnert ſich mehrerer Statuen in verſchiedenen Sammlungen welche auf dieſe Weiſe ſcheinen gelitten zu haben z. B. ein ſchöner Herkules zu Dresden.

weit als nöthig war bemeißelt oder abgeraſpelt worden um alles wieder glatt zu haben. Entſtandenen Schaden in Beyſpielen von beyderley Art haben wir in der Beſchreibung von der Niobe und ihren Kindern mit Bedauern angemerkt.

Wenn ein Werk alter Bildhauerey nun wirklich zum Ergänzen in Arbeit genommen werden ſoll, ſo modellirt man vors erſte die fehlenden Theile auf gewöhnliche Weiſe in Erde daran, ſo daß nun wieder ein Ganzes daſteht; nachher werden die modellirten Theile in Gips abgegoſſen, aus dem Groben in Marmor gearbeitet, dann angefügt und weiter vollendet. Zur Anfügung bedient man ſich eines Kitts der aus Maſtix und Marmorſtaub bereitet iſt, warm aufgetragen werden muß und ſehr feſte bindet; zu mehrerer Befeſtigung pflegt man noch überdem einen eiſernen Pflock von verhältnißmäßiger Stärke in der Mitte der zuſammen gefügten Theile einzuſetzen (*). Die Stelle wo das alte mit den Ergänzungen

---

(*) Die Alten nahmen Erz dazu, doch giebt es auch Fälle wo ſie ſich des Eiſens bedienten. Der Verfaſſer hat ſo eben eine Hand vor ſich die ein Wunder der Ausführung und gewiß eins der vollkommenſten Werke alter Kunſt iſt, verlohrne Finger waren ſchon ehemals reſtaurirt und von drey derſelben ſteckt noch die Hälfte der eiſernen Nägel in der Hand.

zuſammen ſtößt leidet faſt allemal ein wenig, weil die bey-
den Theile zuſammen gepaßt und verglichen werden müſſen.

Oft kömmt der Fall vor daß die Epiderme der anti-
ken Statuen, in der Erde, durch Feuchtigkeit gelitten
hat, oder der Marmor gelb und fleckig geworden iſt, ſo
daß die neu angeſetzten Theile von den alten, durch die
hellere Farbe und ein glätteres Anſehen, ſehr auffallend
abſtechen. Man giebt alsdann den Reſtaurationen jenen
gelblichten Ton des alten Marmors durch Anſtreichen
mit einer Beitze, welche aus Spiegelruß und Urin berei-
tet wird. Das rauhe Anſehen aber einer beſchädigten
Epiderme, oder den angeſetzten Tartar nachzuahmen
bedienen ſich die Ergänzer einer Salbe die, ſo viel wir
wiſſen, aus pulveriſirtem Tuffſteine beſteht und überſtrei-
chen damit meiſtentheils mehr als nothwendig iſt. Die-
ſer Anſtrich ſieht, wenn er trocken geworden, in der That
dem wirklichen Tartar vollkommen ähnlich. Beſchädi-
gungen von erlittenen Stößen, oder ſolche Brüche wo die
alten Stücke nicht mehr genau auf einander paſſen, wer-
den mit Gips oder Stucco ausgeglichen und erhalten
hernach ebenfalls die Schminke von falſchem Tartar.
Dergleichen Künſte laſſen ſich indeſſen nie anders als auf
Koſten der Form anwenden und ſind deswegen nicht zu
billigen noch weniger anzurathen.

Das Verfahren bey der Reſtauration der Werke von Erz iſt, mit Unterſchied der Materie und ihrer Bearbeitung, ohngefähr eben daſſelbe wie bey den Werken von Marmor. Wenn das Modell zur Ergänzung fertig iſt ſo wird eine Form darüber gemacht, nach dem Guſſe das nöthige ausgebeſſert und nun die neuen Stücke an das Alte angelöthet. Und ſo wie dem Marmor Tartar gegeben wird, bekömmt das Erz einen künſtlichen grünen Roſt, damit das Neue dem Alten deſto ähnlicher ſehe.

Antike Gemmen wenn ſie zerbrochen ſind werden durch die Faſſung zuſammen gehalten, oder auch auf einen andern Stein aufgelegt, die allenfalls fehlenden Stücke werden mit Gold erſetzt und das nöthige bey den tiefgeſchnittenen eingeſtochen, um den Seein ungehindert abdrucken zu können; bey Cameen aber wird erhobene Arbeit hinzu gefügt (*). Dieſe Weiſe der Reſtauration verdient allerdings wegen ihrer Unſchädlichkeit und Beſcheidenheit das meiſte Lob, alles Neue unterſcheidet ſich

(*) Die ſchönſte von dergleichen Ergänzungen finden die Liebhaber der Kunſt in der großherzoglichen Sammlung zu Florenz; ein altes herrliches Fragment ſtellt eine im Wagen von zwey Pferden gezogene ſitzende weibliche Figur vor, der obere Theil derſelben und das meiſte von den Pferden iſt reſtaurirt und vortreffliche Arbeit des B. Cellini.

dabey von dem Alten durch die Materie und durch die Farbe, und der reſtaurirende Künſtler ſcheint damit nur ſeine Meinung zu ſagen, oder einen Vorſchlag zu thun wie das Werk wieder zu ergänzen ſeyn möchte. Inzwiſchen iſt man doch nicht immer bey dieſer guten Manier geblieben und es ſind dem Verfaſſer ſelbſt mehrere Gemmen bekannt welche wirklich mit Steinen ergänzt ſind.

Hierbey iſt zu bemerken daß in den Sammlungen auch urſprünglich antike Steine vorkommen welche von moderner Hand über- oder nachgearbeitet ſind.

Reſtauration von Werken der Malerey.

Da die Gemälde ihrer Natur nach weniger Widerſtand leiſten können als die Statuen, ſo ſind auch die Urſachen ihres Verderbens weit mannigfaltiger. In den Kirchen leiden ſie oft von der Feuchtigkeit, ſie werden von Schmutz, Staub und Rauch verdunkelt, oft werden ſie auch von den gar zu nahe ſtehenden Kerzen auf den Altären beſchädigt. In den Gallerien werden ſie nicht ſelten durch unvorſichtiges Waſchen, durch den Ueberzug ſchädlicher Firniſſe zu Grunde gerichtet. Die hölzernen Tafeln ſpalten ſich und werden von Würmern zerfreſſen. Vom Kupfer ſpringen die Farben gerne ab.

Die Leinwand zerreißt leicht und geringe Stöße laſſen Beulen in derſelben zurück. Von den Mauren endlich löſt ſich der Anwurf und fällt in Stücken ab.

Die Moſaik iſt ohnſtreitig von aller Art der Malerey die dauerhafteſte, demohngeachtet nimmt ſie doch oft von der Feuchtigkeit Schaden. So feſt und bindend der Kitt auch iſt welcher die Stifte zuſammen hält, ſo giebt er doch endlich nach, und wird aufgelöſt. An verſchiedenen großen moſaiſchen Werken (*) die in dieſem Zuſtande waren hat man die lockern Stellen wieder friſch nachgeſetzt und ſie auf dieſe einfache Weiſe ausgebeſſert.

Indem man in Ruinen alter Gebäude viele Fußboden von Moſaik gefunden, die man gerne weggenommen und anders wohin verſetzt hätte, ſo wurden dieſelben in dieſer Abſicht zuerſt mit Gips übergoſſen, ſtückweiſe aufgenommen und, nachdem ein friſches Bindungsmittel darunter gebracht war, an dem für ſie beſtimmten Ort wieder zuſammen geſetzt. Dieſe Operation iſt mit allen moſaiſchen Fußboden im clementiniſchen Muſäum vorgenommen worden und überall vortrefflich gelungen.

(*) Wie z. B. die alten Moſaiken in der St. Markuskirche zu Venedig, die im Battiſterium zu Florenz u. a. m.

Beſchädigte Freskomalereyen können am beſten mit Leimfarben, oder mit den Italiänern zu ſprechen a tempera, ausgebeſſert werden, die man bekanntlich auch ſchon zum Retouſchiren dieſer Art von Malerey braucht (*), weil ſich die mit Kalk gemiſchten Freskofarben auf trocknem Grund nicht anwenden laſſen. An Gewölben, wo durch betaſten kein Schaden entſtehen kann, hat man auch ſchon Paſtellfarben zum Ausbeſſern gebraucht, wie in der Farneſina durch Carl Maratti geſchehen ſeyn ſoll, eben daſelbſt wurden die lockern Stellen des Anwurfs mit kupfernen Nägeln wieder befeſtigt und ſo iſt man auch mit dem Gemälde vom Heliodor im Vatikan verfahren, wo in der Gruppe von dem Reuter und den herbey ſchwebenden Jünglingen beträchtlich große Stücke abzufallen drohten.

Um ſolche Gemälde vom Staub zu befreyen werden ſie mit Brotkrumen gerieben, der feſtklebende Schmutz und die Unreinigkeit geht durch ſorgfältiges Waſchen mit

---

(*) Der Maler Bottani, ehemaliger Director der Academie zu Mantua, hat auf ſolche Weiſe die berühmten Malereyen des Julius Romanus im Pallaſte dell. T. mit gutem Erfolg wieder genießbar gemacht. Wir gedenken in einem der folgenden Stücke der Propyläen unſere Leſer mit einer Nachricht von dieſen Meiſterwerken zu unterhalten.

dem ſogenannten griechiſchen Weine ab, welches ein ſehr ſchwacher Weingeiſt, oder eigentlich der einmal übergezogene Wein iſt. Allein dieſes Waſchen nimmt ſchon alle Retouſchen mit, welche wie oben gedacht bey Freskogemälden mit Leimfarbe gemacht werden und iſt alſo nicht rathſam, ausgenommen bey Bildern die entweder ganz ungenießbar geworden, oder wo man verſichert iſt daß der Meiſter alles im Naſſen vollendet hat.

Bilder von Leimfarben können am leichteſten ausgebeſſert werden weil ebendaſſelbe Material womit ſie verfertigt ſind immer wieder dazu anwendbar iſt. Dieſelben ſind hingegen wenn ſie ſchmutzig geworden ſchwer zu reinigen, und es giebt, ſo viel wir wiſſen, kein anderes Mittel als, wie vorhin gedacht, den Staub mit Brotkrumen abzureiben.

Seit nicht gar langer Zeit hat man verſucht Bilder in Leimfarbe, zu beſſerer Erhaltung derſelben, nachdem ihnen Eyweiß gegeben iſt, mit dem gewöhnlichen Firniß aus Maſtix und Terpentinöhl bereitet zu überziehen, wodurch ſie Glanz und überhaupt den Character von Oehlgemälden bekommen. Die Retouſchen können allenfalls mit Farben die mit eben dieſem Firniß angerieben worden gemacht werden, man kann hernach auch die gewöhnli-

chen Laſurfarben darauf anwenden und ſie überhaupt wie Oehlgemälde behandeln.

Mignatur- und Paſtellgemälde erfordern zur Ausbeſſerung keine eigenen Kunſtgriffe, ſondern werden mit eben den Farben und auf eben die Weiſe behandelt wie ſie anfänglich gemalt worden. Man hat ſich ſonſt viele Mühe gegeben eine Methode zur Fixation der Paſtellgemälde ausfindig zu machen und die Verſuche ſollen befriedigend ausgefallen ſeyn; jedoch läßt ſich in der That nicht abſehen daß von dieſem Kunſtſtücke auch wirklich ein weſentlicher Vortheil zu erwarten ſey. Denn das Glas iſt einem Paſtellgemälde durchaus nothwendig, weil es die Stelle der Firniſſe vertritt, und beſonders den Schattenparthien Kraft und Wahrheit giebt, welche ohne daſſelbe trocken erſcheinen würden und wenn, aus dieſem Grunde, das Glas nicht wegzulaſſen iſt, ſo gilt es gleich viel, ob die Farben feſt ſitzen oder nicht. Die Paſtellmalerey hat überdem keine weſentlichen Vorzüge vor andern Arten, vielleicht iſt die Behandlung leichter, aber dieſes iſt kein Grund warum wir ſie höher ſchätzen oder auf Koſten von jenen in Aufnahme bringen ſollten, dadurch daß ihr eben ſolche Dauer und Feſtigkeit verſchafft würde. Es iſt auch nicht der Fall daß irgend eine Eigenſchaft der nachzuahmenden Gegenſtände beſſer oder wahr-

hafter durch ſie ausgedruckt werden könnte als es in Oehl, Fresko oder ſelbſt mit Waſſerfarben geſchieht. Ueberdies haben die Striche mit dem Pinſel ungleich mehr Mannigfaltigkeit, Reiz, Zierlichkeit und Genauigkeit als möglicher Weiſe die Striche mit Kreide haben können.

Wir kommen jetzt auf die Oehlmalerey, welche an Saft und Glanz der Farben, an Schmelz und Weichigkeit und Kraft alle andern Arten übertrifft, ſie verträgt das Waſchen und es können die größten Bilder, auf Leinwand gemalt, leicht tranſportirt werden. Wegen aller dieſer Vorzüge wird ſie am meiſten geſchätzt und geübt. Dagegen hat ſie aber auch die nachtheilige Eigenſchaft an ſich daß beſonders die ſaftigen Schattenfarben nachdunkeln und wo ſie reichlich gebraucht ſind ganz verdüſtern. Dieſes iſt beynahe der gewöhnlichſte Fall welcher die Reparatur nothwendig macht. Es begiebt ſich ferner zuweilen daß, beſonders bey alten Bildern, welche auf Holz gemalt ſind, die Breter reiſſen, oder die Farben, durch den Wechſel von feucht und trocken, ſich nach und nach von dem Kreidegrund, deſſen man ſich beſonders in der ſchönſten Zeit der neuern Kunſt bediente, abheben und zuſammen rollen. Oft ſind die Bilder von ſchädlichen Firniſſen ganz ſchmutzig und dunkel geworden, oft haben ungeſchickte Menſchen wegen kleiner Beſchädi-

gung einen breiten Fleck übermalt und man hat Beyſpiele wo das übermalen mehrere male wiederholt iſt.

Das Regiſter der mancherley Arten von Beſchädigungen würde ohne große Mühe noch anſehnlich vermehrt werden können, allein die Liebhaber und Kenner der Kunſt werden ſich die Fälle entweder ſelbſt hinzu denken, oder es wird ihrer bey der folgenden Angabe der Mittel und des Verfahrens beym Ausbeſſerungsgeſchäft gedacht werden.

Das erſte was mit einem beſchädigten Oehlgemälde, wenn es auf Leinwand gemalt iſt, vorgenommen wird iſt die Unterſuchung des Zuſtandes der Leinwand ſelbſt. Wenn beträchtliche Riſſe darinnen ſind, oder Ungleichheiten welche durch Stöße entſtanden, oder wenn ſie durch Alter und Staub morſch geworden, oder die Farben des Gemäldes an einigen Stellen abzubröckeln anfangen; ſo iſt es wohl gethan eine friſche Leinwand unter zu ziehen. Zu dieſem Ende wird das alte Bild von ſeinem Rahmen genommen, auf einer glatten Tafel ausgebreitet, vom Staube gereinigt, nachher mit einem Kleiſter, welcher aus zwey Drittheilen Waizenmehl, einem Drittheil Leim und einem Zuſatz von Terpentin bereitet iſt, überſtrichen und wenn es etwas erweicht iſt nöthigenfalls noch einmal, damit der Kleiſter überall faſſe und keine Blaſen

entſtehen. Alsdann wird die neue Leinwand aufgelegt und das Werk, auf der Rückſeite, mit einem marmornen Läufer, wie er zum Farbenreiben gebraucht wird, ſorgfältig übergangen und auf allen Punkten feſt angedrückt. Der Blindrahmen darf mit Keilen verſehen ſeyn um, wenn es nöthig wäre, etwas auseinander getrieben werden zu können.

Iſt nun das auf friſche Leinwand gezogene Bild trocken, ſo wäſcht man ſolches mit lauem Waſſer ſauber ab, und bereitet aus Kreide, die mit gekochtem Oehl (dem ſogenannten Oehlfirniß, oder trocken Oehl) ſo dick als möglich abgerieben iſt, eine Maſſe, womit alle Lücken der beſchädigten Theile der übrigen Fläche gleich ausgefüllt und ſomit ein friſcher Grund für die neu zu malenden Theile gemacht wird. Im Verfolg giebt man dem Bilde nur den Maſtixfirniß (*), mit welchem überhaupt

(*) Dieſer Firniß iſt oder ſollte doch allen Künſtlern und Kunſtliebhabern wohl bekannt ſeyn weil er der brauchbarſte und ohnſchädlichſte von allen iſt. Denſelben zuzubereiten darf man nur 1 Pfund Terpentinöhl, oder, wenn man es habhaft werden kann, Aqua di Ragia von Venedig und ½ Pfund reine Maſtixthränen in eine Flaſche thun und ſolche an die Sonne, oder auf den warmen Ofen ſetzen und oft ſchütteln. Wenn ſich der Maſtix aufgelöſt und das unreine niedergefallen ſo iſt der Firniß zum Gebrauche fertig.

viel bey der Reſtauration ſchadhafter Malereyen gethan wird. Dieſer giebt nun den Farben ihr Fett und ihren Glanz wieder und hat die Eigenſchaft alle Unreinigkeit an ſich zu ziehen. Er löſt ſich nach Bedürfniß ganz oder zum Theil wieder auf, wenn man Flocken von Baumwolle, mit Lauge aus der Aſche von Weintreſtern, oder mit ſchwachem Weingeiſte benetzt, und das Bild ſachte damit reibt. Auf dieſe Weiſe, wenn man wiederholt Firniß giebt und denſelben immer wieder abnimmt, kann das Gemälde ſo rein geputzt werden als man es für nothwendig befindet; unterdeſſen iſt auch hier das Nicht zu viel eine goldne Regel, welche man nie vergeſſen darf, weil man leicht Schaden anrichten kann. Ein Gemälde ganz abſcheuern heißt nicht daſſelbe reſtauriren ſondern verderben, und es iſt allemal am ſicherſten die Patina, oder denjenigen Farbenton welchen ihm die Zeit gegeben hat, ſtehen zu laſſen und blos zu verſuchen die gedunkelten Schattenparthien wieder ein wenig zu erhellen. Auf dieſe Weiſe wird man am wenigſten Gefahr laufen der Harmonie der Bilder zu ſchaden und den eigenthümlichen Character ihrer Wirkung zu ſtören. Dieſes gilt übrigens nur von Bildern welche noch nicht in ſchlechtem Zuſtande ſind, ſondern nur überhaupt in den Schatten dunkel geworden und in einzelnen beſchädigten Stellen der Aus-

beſſerung bedürfen. Wenn die Farben im Ganzen, auch im Licht wo der Auftrag gewöhnlich dick iſt mangelhaft und ſo zerriſſen ſind daß viel pünktirt werden muß, ſo wird man freylich weniger ſchonend verfahren können, die Harmonie des Ganzen wird fürs erſte leiden und hernach wieder hergeſtellt werden müſſen, wobey aber immer das beſte vom Kunſtwerke verlohren geht.

Zum Erſatz der mangelnden Farben die, nach dem technologiſchen Ausdruck, Körper haben, d. i. gebraucht werden eine größere oder kleinere Lücke in dem ſchadhaften Bilde auszufüllen, nehmen Einige alte zähe Farben die ſchon einige Zeit auf der Palette gelegen, weil ſie ſich weniger als die friſchen ändern ſollen und alſo das Ausgebeſſerte dem Alten ähnlicher bleibt; ſie verdünnen ſolche mit Terpentinöhl, um ſie zum Gebrauch tauglich zu machen. Andere reiben die trockenen Farben gar nur mit dem oben gedachten Maſtixfirniß an, und ſetzen beym Gebrauch immerfort ſo viel als nöthig iſt Terpentinöhl hinzu. Solchergeſtalt werden ſie ſich wahrſcheinlicherweiſe noch weniger verändern, ſind aber auch noch um ſo viel ſchwerer zu behandeln. Die ſaftigen, durchſcheinenden, oder ſogenannten Laſurfarben, deren man ſich bedient und welche blos zum Tongeben beſtimmt ſind, werden eben ſo wie gewöhnlich bereitet und gebraucht.

Aſphalt thut vorzüglich gute Dienſte weil er ſich zu keiner Farbe ſehr entſchieden hinneigt, ſondern nur dämpft; iſt aber mit Vorſicht zu bereiten und zu gebrauchen (*). Die Mumie wäre auch gut, fällt aber ſchon entſchiedener in's braune. Hiernächſt können Ultramarin, die feinen Lacke, das dunkle Schüttgelb und die gebrannte Terra di Siena gebraucht werden.

Das Verderben vieler Bilder kömmt von ſchädlichen Firniſſen, zu welchen man Bernſtein, Bergöhl, Sandrac u. ſ. w. genommen. Sie ſind ſehr hart, vergelben, zie-

---

(*) Die Bereitungsart iſt folgende. 2 Unzen Aſphalt zerſtoſſen, 1 Unze venetianiſcher Terpentin und ½ Unze Aqua di Ragia oder Terpentinöhl werden in einem irdenen glaſirten Gefäß über gelindes Kohlfeuer geſetzt; wenn alles wohl erwärmt iſt und zu kochen anfängt, ſo thut man etwas peruvianiſchen Balſam hinzu und rührt ſolches wohl unter einander. Wenn keine Körner vom Aſphalt mehr bemerkt werden, ſondern alles geſchmolzen und ſich auf's beſte mit einander vermiſcht hat, ſo wird's vom Feuer genommen und man gießt noch etwas Mohnöhl dazu. Soll nun dieſe Maſſe wirklich zur Malerey oder Reſtauration angewendet werden, ſo nimmt man davon ſo viel als man zum Gebrauche nothwendig zu haben glaubt, läßt ſolches in einem blechernen Löffel über einem Licht zergehen und ſetzt noch ſo viel Mohnöhl dazu bis es ſich auf der Palette mit dem Pinſel füglich behandeln läßt.

hen die Farbe zuſammen und machen Riſſe. Man bringt ſie nur mit vieler Mühe und ſelten ohne weſentlichen Schaden des Bildes herunter, ja es giebt Fälle wo man gar das Meſſer anwenden und ſie abkratzen muß; eben ſo muß auch mit den übermalten Stellen verfahren werden, von welchen man die Farben gern herunter bringen möchte.

Man liebte ſonſt ſehr mit Oehlfarben auf einen weiſſen Grund von Leim und Kreide zu malen, welcher die Farben heiterer erhält und weniger verändert als ein Grund von Oehlfarben, vorzüglich wenn er dunkel iſt. Aber es geſchieht nicht ſelten daß jener weiße Grund, bey Bildern die auf Holz gemalt ſind, ſich von der Tafel ablöſt und mit der Farbe überall aus jedem Riß ſich zuſammen krümmt. Bilder in dieſem Zuſtand, denen der Untergang zunächſt bevorzuſtehen ſcheint, werden auf folgende Weiſe gerettet. Es wird ein ſtarkes Leimwaſſer, welches ein wenig mehr als lauwarm ſeyn kann, auf das Bild geträuft, oder mit einem weichen Pinſel ſachte aufgetragen und wenn es etwas angezogen hat, ſo wird ein öhlgetränkt Papier aufgelegt und über demſelben mit einem erwärmten Bügeleiſen ſachte hin und wieder gefahren und alles platt auf die Tafel angedrückt. Der Leim, welcher ſich zufällig auf die Oberfläche des Bildes ange-

ſetzt haben könnte, wird durch Waſchen mit dem Schwamm und die darauf folgende oben erwähnte Operation mit dem Firniß, der Lauge oder Weingeiſt wieder weggebracht.

Da das Holz ſich dehnt und zuſammen zieht, ſo geſchieht es ſelten daß an großen Bildern nicht eine oder mehrere Fugen ſichtbar würden, und dieſem Uebel iſt nur, nach Beſchaffenheit des Holzes mehr oder weniger, und vielleicht nie ganz vollkommen abzuhelfen. An kleinen Bildern, welche nur aus einem Bret beſtehen und zufällig geſpalten ſind, legt man auf der Rückſeite wenn ſie erſt zuſammen getrieben worden ein eiſernes Blech mit Schrauben an wodurch ſie feſt gehalten werden.

Die Löcher von Wurmſtichen werden mit Wachs, oder auch mit der oben angegebenen Maſſe von Kreide und Oehlfirniß ausgefüllt und man malt darüber. Einige behaupten das Arkanum zu beſitzen die Würmer ganz aus dem Holz zu vertreiben und ſo die Bilder zu ſichern, dieſes kann immer von Nutzen ſeyn, indeſſen haben die Würmer uns wohl nicht den beträchtlichſten Schaden an alten Gemälden zugefügt.

Gemälde vom Holz und ſogar von der Mauer abzunehmen und auf Leinwand überzutragen iſt ein Kunſtſtück welches man vor nicht gar langer Zeit erfunden zu haben

vorgab, die Sache machte damals viel Geräuſch und es wurde in Menge darüber geſchrieben und geſprochen; das Geheimniß iſt aber, ſo viel wir wiſſen, nie öffentlich bekannt gemacht worden und gegenwärtig nun alles wieder vergeſſen, oder wenigſtens nicht mehr in Uebung. Auch iſt der Gewinn welcher ſich davon erwarten läßt überhaupt nicht groß. Denn wenn man ſich's auch als möglich denkt ſo ſcheint die Arbeit doch immer mit ſo vieler Schwierigkeit und mit ſo vieler Gefahr für das Kunſtwerk nothwendig verknüpft zu ſeyn, daß niemand gerne ein gutes Bild daran wagen wird.

Nun noch überhaupt ein Wort von dem Nutzen und Schaden welcher aus dem Putzen der Gemälde entſteht. Wir bemerkten vorhin daß bey Reſtauration von Statuen durch die neu angefügten Theile leicht der Sinn und die Schönheit ihrer urſprünglichen Anordnung verfehlt werde und dadurch eine unangenehme Zweydeutigkeit der allgemeinen Wirkung des Werks entſtehe. Die Gemälde und beſonders Oehlgemälde haben zwar von dieſer Seite weniger zu befürchten, denn ihre Beſchädigungen ſind ſelten ſo groß daß ganze Glieder von Figuren bis auf die Spur verloren ſind; aber ſie leiden durch Waſchen und Ausbeſſern als Gemälde deſto mehr, d. i. die allgemeine Wirkung und Uebereinſtimmung der Theile durch Abſtufung,

wie ſie der erſte Meiſter beabſichtigt hatte, verſchwindet, indem die gedunkelten Laſurfarben abgenommen werden. Stellt der Reſtaurateur ſolche wieder her, ſo erhalten wir nur das was derſelbe in ſolchem Fache zu leiſten vermag. Es läßt ſich alſo leicht urtheilen daß der Originalgeiſt des Werks ſehr dabey leiden und das Ausſehen überhaupt verändert werden müſſe. Wenn man noch überdem in Anſchlag bringt daß ſelten ein guter, in den Geheimniſſen der Kunſt gründlich unterrichteter Künſtler ſich mit dem Ausbeſſerungsgeſchäft, welches ein wahrer Prüfſtein der Geduld iſt, abgiebt, ſondern lieber den Arbeiten von eigner Erfindung ſeine Zeit widmet, ſo wird es niemanden weiter befremden wenn man ſo viele Bilder überall antrifft die durch Waſchen und unter dem Titel der Reſtauration verdorben worden. Ein wahrer Liebhaber der Kunſt tritt darum allemal mit Schrecken in eine Gallerie oder ein Cabinet worin ihm alle Bilder gereinigt, friſch und glänzend, gefirnißt in die Augen fallen, weil er dabey ſchon zum voraus den Schaden ahnden kann über welchen er bey der nähern Beſchauung ſich zu betrüben haben wird.

Alle Kunſtwerke gehören als ſolche der geſammten gebildeten Menſchheit an und der Beſitz derſelben iſt mit der Pflicht verbunden Sorge für ihre Erhaltung zu tra-

gen. Wer dieſe Pflicht vernachläſſigt, wer mittelbar oder unmittelbar zum Schaden oder zum Ruin derſelben beyträgt, ladet den Vorwurf der Barbarey auf ſich und die Verachtung aller gebildeten Menſchen jetziger und künftiger Zeiten wird ſeine Strafe ſeyn. Freylich kann man ſagen daß der Schade ſelten vorſätzlicher Weiſe, vielmals aus Nachläſſigkeit, oft ſogar aus gutem Willen, meiſtentheils aber aus Unverſtand, angerichtet werde; dadurch vermindert ſich aber das Unheil welches ſchon geſchehen und noch täglich geſchieht nicht im geringſten.

Möchte man doch die Wichtigkeit dieſer Erinnerungen allgemein fühlen! Möchte doch der Verfaſſer ſo glücklich ſeyn allen denen welche dieſe Schrift leſen werden und im Beſitz von koſtbaren Kunſtwerken ſind, oder dergleichen unter ihrer Aufſicht haben, dergeſtalt an's Herz zu reden daß ſie in Abſicht auf Reinigung und Ausbeſſerung von Gemälden immer nur das Nothwendige, ja nur das Allernothwendigſte vornehmen und vornehmen laſſen! Wenn Gemälde jeder Art nur vor ihrem hauptſächlichſten Feind, der Feuchtigkeit, geſchützt ſind, ſo können ſie ſich lange erhalten. Es giebt Bilder von Giotto, die noch in eben dem Zuſtande ſind wie ſie aus ſeiner Werkſtätte hervor gegangen und ſogar von den herkulaniſchen antiken Gemälden haben ſich einige in voll-

kommenem Glanz und Pracht ihrer Farben unverſehrt erhalten, blos aus der Urſache weil dieſe unter der Erde verborgen ruheten und jene nicht geachtet, vergeſſen an den Wänden und auf Altären ohne Pflege ruhig hängen blieben. So iſt es auch mit den Oehlgemälden. Werke vom Peter von Perugia, von Johann Bellini, und ſelbſt vom Johann von Eyck, ſind oft beſſer erhalten als ſolche die in dieſem Jahrhundert verfertigt worden; denn weil ſie glatt und hell auf Gipsgrund gemalt ſind, ſo waren ſie weder dem Staub noch dem Verdunkeln ausgeſetzt und bedurften darum des Ausputzens nicht.

Wir ſind vollkommen überzeugt daß ein Oehlgemälde, wenn daſſelbe, wohl bewahrt, im Trocknen hängt und nicht eher als bis die Farben eingeſchlagen ſind, bis es durch Staub verdunkelt iſt, kurz wenn der Genuß deſſelben gehindert worden, jedesmal nur mit Waſſer ſorgfältig abgewaſchen, mit dem oben angezeigten Maſtixfirniß, welcher nach allen Erfahrungen der beſte und unſchädlichſte iſt, überzogen würde, viele Jahrhunderte ausdauern könnte. Freylich wird dieſe einfache Conſervations-Methode nicht immer ausreichen und man wird in jeder Sammlung die Bilder nach dem Zuſtande behandeln müſſen in welchem ſie ſich eben befinden, man wird ſich vielleicht genöthigt ſehen, nach der Reihe, alle vor-

hin abgehandelte Reſtaurationskünſte zu exerziren; aber man ſuche ſich in jedem Fall der einfachen und unſchuldigen Methode zu nähern, welche blos erhalten, nicht erneuern will und thue nichts überflüſſiges, ſondern ſchränke ſich jedesmal auf das ein was eben dringend erfordert wird. Wenn eine oder mehrere Stellen Schaden gelitten haben, wenn die Farbe abgefallen iſt, ſo beſſere man ſie ſo ſorgfältig als möglich aus und wenn Schattenparthien ſchwarz und düſter geworden ſeyn ſollten, ſo werde verſucht dieſelben ein wenig zu erhellen. Dieſes wird immer beſſer und unſchädlicher ſeyn als wenn die geſammten Laſurfarben, und damit alles was man die letzte Hand des Meiſters nennt, herunter gewaſchen werden. Wähne niemand daß durch den Schein von Erneuerung etwas gewonnen ſey. Man wird kaum die Unwiſſenden, kaum den Pöbel betrügen; aber der Kenner bemerkt nur zu bald den Schaden welcher durch Putzen und Abſcheuern geſtiftet worden.

Einzig diejenigen Bilder welche bereits viel gelitten haben, und die man deswegen für faſt verlohren anſehen muß, mögen, damit ſich wenigſtens das Andenken derſelben erhalte, einem in dieſem Fache erfahrnen und geſchickten Manne überantwortet werden, und hier ſind dann alle Reſtaurationskünſte an ihrem Platz anwendbar,

gut und empfehlenswerth; denn es iſt beſſer etwas erhalten und wenn es auch nur ein Schein und Schatten des Guten wäre als alles verlieren, ſo unweiſe es im Gegentheil iſt das Weſentliche aufzuopfern um einen Schein zu erhalten.

Wir fügen nun zum Beſchluß noch ein Wort von Kupferſtichen hinzu. Man hat ſolche, wenn ſie ſchmutzig ſind zu waſchen und die gelbgewordnen zu bleichen unternommen, allein weder das eine noch das andere geſchieht ohne ihren Schaden. Wenn an alten Blättern hie und da abgeriebene Stellen ſich finden, ſo kann man ſolche mit einem feinen Pinſel und chineſiſcher Tuſche ſo ausbeſſern daß ſie füglich überſehen werden. Das gleiche wird oft mit ſchlechten Abdrücken vorgenommen, aber ein geübtes Auge entdeckt den Betrug leicht, und wird für ein ſolches Blatt nie den vollen Preis bezahlen, oder ſolches in eine auserleſene Sammlung aufnehmen. Wahrſcheinlich gilt aus eben dem Grund, wenigſtens bey den Italiäniſchen Kunſthändlern, der Umſtand daß ein Blatt nie auf anderes Papier aufgeklebt geweſen ſey und einen Rand habe für eine gute Empfehlung und erhöhet den Preis, weil man deſto ſicherer ſeyn kann daß es nicht beſchädigt iſt und alſo auch nicht ausgebeſſert zu werden nöthig gehabt habe.

V.

Chalkographiſche Geſellſchaft zu Deſſau.

Die Entſtehung und Verfaſſung dieſes, für Kunſt und Kunſthandel, ſo bedeutenden Inſtituts können wir bey unſern Leſern wohl ſchon als bekannt vorausſetzen, indem den meiſten derſelben gewiß jene Blätter zu Handen gekommen ſind durch welche man das Publikum ſchon früher davon unterrichtete.

Gleicherweiſe halten wir das Verdienſtliche einer ſolchen Anſtalt ſo ſehr in die Augen fallend, daß wir ſie deshalb im Allgemeinen zu loben billig unterlaſſen.

Die Sache ſpricht für ſich ſelbſt, und jedermann wird einſehen wie bedeutend es für Maler und Kupferſtecher ſeyn müſſe wenn zu einer Zeit, welche im Ganzen die Künſte ſo wenig begünſtigt, ſich ein Mittelpunkt feſt ſtellt, von da aus manches treffliche Werk, manche gute Arbeit gefördert werden kann.

Legt man das ganze Portefeuille der bis jetzt heraus gegebenen Blätter vor ſich, ſo kann man die Geſchichte der Entſtehung und des Fortgangs dieſes Inſtituts ſich leicht vergegenwärtigen. Bey Anfängen einer ſolchen Art iſt manches zufällig, genug wenn die Fortſchritte immer zweckmäßig bleiben. Liebhaberey führt zu ſolchen Unternehmungen, Kenntniß gründet und befeſtigt ſie.

Indem man nun alſo, bey Beſtimmung der Arbeiten, die Wahl auf ernſthafte und bedeutende Gegenſtände richtet, ſo iſt doch keineswegs zu tadeln daß man ſich auch theilweiſe nach dem Geſchmack des Publikums bequemt, die Käufer anlockt, um ſie, nach und nach, zu einer höhern Liebhaberey auszubilden.

Solchen Rückſichten verdanken wohl die Proſpecte von Wörlitz, beſonders die buntgedruckten, ihre Exiſtenz. Denn wer möchte nicht gern aus jenen reizenden Anlagen wenigſtens ein Schattenbild mit nach Hauſe nehmen, um ſich des genoßnen Vergnügens einigermaßen zu erinnern?

Eben ſo gut finden wir berechnet daß man den Freunden der Natur und Kunſt einige ganz- und halbnackte ſchöne Sünderinnen vorzeigt, die denn wohl, unter geiſtlichen, moraliſchen und mythologiſchen Rubriken, vor den keuſchen Augen unſerer Landesleute Gnade finden werden.

Was aber den eigentlichen Kunſtfreund ergötzen muß, ſind diejenigen Blätter, durch welche man dem Anſchauen von älteren Meiſterwerken nachhilft, wie hier durch Arbeiten nach Domenichin, Correggio, Pouſſin und Mengs geſchehen, und nicht weniger neue, verdiente Meiſter dem Vaterland und dem Auslande bekannter macht.

Auch die Landſchaften kann man nur mit Vergnügen anſehen. Hier trifft glücklicherweiſe die Liebhaberey des Publikums, das Verdienſt des Malers, Zeichners und Kupferſtechers faſt durchgängig zuſammen. Viel iſt von dieſer Seite ſchon geliefert worden, und man kann ſich bey fortgeſetzter Arbeit noch viel treffliches verſprechen.

Sowohl die idealiſchen Gegenſtände, nach Claude, Roos und Hackert, als die wirklichen Ausſichten nach Birrmann und Wocher, ſind glücklich gewählt und in der Ausführung gut gerathen.

Wir wenden uns nun vom Allgemeinen ins Beſondere und werden zuletzt ſolche Wünſche nicht verbergen, die zum Theil ſchon in Erfüllung gehen und aus der Ueberzeugung fließen: daß eine Anlage, die auf ſolchen Boden gegründet iſt, lange beſtehe, unter einer Aufſicht wie die gegenwärtige immer zunehmen und, nicht allein den Liebhaber befriedigen, ſondern auch wahre Kunſt befördern könne.

Der Triumph der Omphale
und
Der raſende Herkules.

beyde nach Domenichin, und Gegenbilder, aus der Münchner Gallerie.

Es war ein glücklicher Gedanke zwey Bilder, welche die einzigen beträchtlichen Stücke von Domenichin ſind die Deutſchland aufweiſen kann, durch den Kupferſtich bekannter zu machen.

Es kommt wohl hier nicht auf die Frage an was an den Gegenſtänden derſelben in maleriſcher Hinſicht auszuſetzen ſeyn möchte? oder in wiefern der große Meiſter die glücklichſten Motive gewählt habe? Die Hauptſache iſt daß der Begriff von Kunſtwerken höherer Art gangbarer werde.

Faſt immer geſchieht es, und muß geſchehen, daß unter zwey Werken von demſelben Meiſter, welche Gegenbilder ſind, das eine die meiſten Vorzüge habe und das andere, wenn auch nicht an Kunſt, doch an Reiz und Anmuth übertreffe. So wird man ſich auch hier leicht für den Triumph der Omphale vor dem raſenden Herkules entſcheiden, wiewohl das letztere Bild ebenfalls, an der Schönheit einzelner Theile und deren Ausführung,

große Vorzüge hat. Wir glauben auch zu bemerken daß ſelbſt Herrn Pichlers Arbeit im Ganzen an der Omphale noch etwas mehr Luſt, Liebe und Fleiß zeige.

Indeſſen wird niemand leugnen daß durch Beyde die Originalgemälde recht treu und gut dargeſtellt werden. In den Formen überhaupt, ſo wie auch im Character und Ausdruck der Köpfe, erkennt man den Domenichin wieder, und man wird nur eine kleine Anzahl ſo treu geſtochener Blätter nach dieſem Meiſter aufzuweiſen haben, ſo daß ſie alſo, auch aus dieſem Grunde, jedem Sammler willkommen ſeyn müſſen.

Maria Magdalena
und
Johannes in der Wüſte.

beyde nach Battoni aus der Dresdner Gallerie.

Daß beyde Bilder zu Battonis guten Arbeiten gehören und beſonders die Maria Magdalena eines der allerbeſten nnd gefälligſten Werke dieſes Malers ſey, iſt bekannt und ſie behalten auch noch im Kupferſtich, von der Farbe entkleidet, ihren Werth, als recht hübſche kunſtgerechte Darſtellungen.

Maria Magdalena iſt eine niedliche Sünderin, die durch Buße und Einſamkeit nichts von ihren Reizen ver-

liert und gewiß ihrer ſeits nicht Schuld iſt wenn jemanden, der ſein Zimmer mit dieſem Bilde geſchmückt hat, die lange Weile heimſucht. Die Stellung iſt angenehm, zierlich, vielleicht nicht ganz bequem, ſie componirt mit dem Buche, in welchem die Schöne lieſt, recht gut.

Gegen die Beleuchtung wäre zu erinnern daß die Maſſe des Hauptlichtes ganz auf das äußerſte Ende der Figur fällt, wofür ſich der Maler freylich hätte hüten ſollen.

Johannes hat eben den Fehler, iſt aber ebenfalls mit viel Verſtand und Kunſt angeordnet.

Von Seidelmann gezeichnet.

An der Figur von Maria Magdalena ſcheint im Allgemeinen der Character ziemlich getroffen, Johannes aber vielleicht ſchwerfälliger zu ſeyn als im Original. Er hat ein etwas rieſenhaft, derbes Anſehen, die Muskeln der Bruſt und beſonders der linken Schulter und des Armes dürften, anatomiſch unterſucht, wohl nicht richtig befunden werden. So iſt es auch mit dem linken Knie. Der linke Fuß iſt ſtärker als der rechte. Wie viel oder wenig hievon auf Rechnung des Originalgemäldes kommt können freylich nur die entſcheiden, welche ſolches mit der Zeichnung und dem Kupferſtiche zu vergleichen Gelegenheit haben. So viel wir uns erinnern möchte

wenigſtens jener Verdacht, als ſey der Character verfehlt, gegründet ſeyn; denn Battonis Bild hat blos das Anſehn einer jugendlichen Mannesgeſtalt, ohne Nebenbegriff.

Von Pichler in ſchwarze Kunſt geſchabt.

Der Kupferſtecher hat ſich ſehr brav gehalten und verdient für beyde Blätter Lob; doch würden wir den h. Johannes dem Gegenbilde vorziehen. Die Töne wechſeln weit beſſer ab und ſind daher deutlicher und klarer. Beſonders iſt der Kopf einer der geiſtreichſten die je in ſchwarzer Kunſt, und, wir möchten wohl ſagen, überhaupt in Kupfer geliefert worden. Nur die beyden weiſſen Punkte in den Augen ſind ein wenig manierirt, indem ſie nicht den natürlichen Glanz des Auges vorſtellen, ſondern eben weiß aufgeſetzt ſcheinen. Die Haare ſehen wie Flammen aus und ſind nicht gut der Stirn angeſetzt; beydes aber kommt wohl vom Mahler oder Zeichner her und iſt nicht des Kupferſtechers Fehler. In der Maria Magdalena iſt der Kopf auch recht hübſch und dem Original ähnlich, obwohl nicht ganz ſo geiſtreich wie Johannes gerathen. Der Schädel, auf welchem das Buch aufliegt, könnte wohl fleißiger und beſſer gemacht ſeyn, er iſt undeutlich und gleicht eher einem Naturſpiel aus Tuffſtein als einem organiſchen Knochengehäuſe. Es

ſcheint zwar eine Kleinigkeit, iſt aber in ſofern nicht unbedeutend als Künſtler, welche im Ganzen gute Arbeit liefern, durch Aufmerkſamkeit auf Kleinigkeiten nur vollkommene Werke zuwege bringen können.

Der Tod des Germanikus.

nach Pouſſin.

Dieſes ſo berühmte Bild von Pouſſin erfüllt nur unvollkommner weiſe die ſtrengeren Forderungen der Kunſt. Nicht allein daß der Gegenſtand an ſich ſelbſt nicht günſtig iſt, indem das Intereſſe deſſelben und ſeine Urſachen ohnmöglich zur Anſchauung gebracht werden können und alſo das Bild ohne Erklärung unbedeutend bleiben muß; ſondern der Künſtler hat auch die Hauptmotive ſeiner Geſchichte mehr politiſch wichtig als menſchlich und rührend gewählt. Die vielen Figuren der Krieger bringen ein unruhiges Getümmel in die ernſte Scene und es ſcheint als ob man des Inhalts eben darum nicht kundig würde.

Daß Agrippine das Geſicht verbirgt iſt vielleicht gelehrt, in Anſpielung auf den Agamemnon des Timanthes; aber wohlgethan iſt es nicht, denn da ihr Jammer, ihre Seufzer nicht gehört werden und der Ausdruck ihres Schmerzes in den Zügen nicht ſichtar iſt, ſo erregt ſie

wenigſtens minder unſere Theilnahme, und, gewiß! der Ausdruck alles Schmerzens war in den übrigen Figuren nicht erſchöpft, oder der Maler hat wenig Vermögen beſeſſen den Affect zu ſchildern.

Oft bemerkt man in Pouſſins Werken Nachläſſigkeit in der Anordnung der Theile und dieſes iſt auch hier der Fall. Es ſind mehrere Beyſpiele von unſtatthaftem Zuſammenſtoßen der Linien u. ſ. w. Dem vornehmſten Krieger, welcher vor dem Germanikus die Hand aufhebt und ſchwört ſeinen Tod zu rächen, iſt der Mantel wirklich ſo geſchmacklos und unglücklich umgehangen als möglich und er iſt doch eine der Haupt- und hervorſtechendſten Figuren des Werks. Die Gruppe der Weiber iſt nicht übel zuſammen geſetzt und Germanikus gut gezeigt und erhält das Hauptlicht. Das Ganze hat das Anſehen einer pomphaften Theaterſcene.

In ſchwarzer Kunſt von Freidhof.

Derſelbe hat ſich bey dieſer großen Platte und den vielen Figuren ſehr gut und wacker benommen. Die Formen ſind getroffen, Falten, Waffen ꝛc. ſauber und fleißig ausgeführt. Die Köpfe ſind nicht leer, ſondern haben alle etwas geiſtreiches. Germanikus ſollte freylich edler ſeyn, aber dieſes iſt Fehler des Originals, nicht des Kupferſtechers. Daher kommt es auch daß das ganze

Bild in ſeinem Grund von Architectur und in den etwas zurückſtehenden Figuren etwas mattes hat und nicht genug aus einander geht, denn eben dieſes iſt ein Character von Pouſſins Bildern und ſtellt den bräunlichten Farbenton vor, in welchem er die entfernteren Gegenſtände zu malen pflegte.

Maria mit dem Kinde.

von Correggio.

Liebliche Gruppe in Correggios Geiſt der Huld und Anmuth, zart empfunden und ſehr angenehm geordnet. Auch die Formen verdienen Lob, ſie ſind rundlicht aber übereinſtimmend.

In ſchwarzer Kunſt von Freidhof.

Den Augen der Madonna und dem Munde des Kindes fehlt es an Geiſt. Vielleicht hat der Zeichner, vielleicht der Kupferſtecher die Schuld. Uebrigens iſt das Blatt recht gut gemacht.

Joſephs Abſcheu vor Laſter,

gemalt von Cignani, Dresdner Gallerie.

Von Seidelmann gezeichnet.

Von Freidhof in ſchwarzer Kunſt geſchabt.

Gegen das berühmte Originalgemälde des Cignani möchte manches einzuwenden ſeyn. Wir wagen wenigſtens nicht es für ein ſehr vorzügliches Kunſtwerk auszugeben, indem ſolches zwar fleißig ausgeführt und bis auf wenige tadelhafte Stellen auch gut geordnee iſt; aber übrigens in Rückſicht auf Geiſt, Ausdruck und Formen keine großen Verdienſte hat. Es wäre dann daß man den buhleriſchen wilden Affect, der in dem Geſichte der Frau glücklich genug ausgedruckt iſt, und auch zu ihren Zügen paßt, aber keineswegs reizend oder maleriſch, auch nicht einmal geiſtreich iſt, hoch anrechnen wollte.

Joſeph ſagt und bedeutet in der That nichts. Es iſt kein Fortſtreben, Losreiſſen, weder Abſcheu noch Ueberwindung der entzündeten Begierde. Er ficht ſonderbar mit ſeinen Händen in der Luft herum und es wäre in der That ſchlimm wenn die Tugend in Verſuchungen ſich ſo wunderlich benehmen ſollte. Was die Arbeit des Kupferſtechers betrifft, ſo iſt bieſelbe ſchön, ſehr fleißig und er hat vollkommen ſo viel geleiſtet als von ihm zu fordern war. In dieſer Rückſicht gehört dieſes Blatt unter die Zahl der beſten der Sammlung.

Man ſieht daß die Anordnung der Figuren von Cignani auf einen achteckigten Raum berechnet iſt und

daher erſcheinen die im Kupferſtich angeſetzten Ecken etwas leer und müßig.

Sappho ſich vom leukadiſchen Felſen ſtürzend.

gezeichnet von Nahl.

Man möchte überhaupt wünſchen daß die Figur der Sappho in Verhältniß zu den Nebenwerken etwas mehr Kraft hätte, und ſich nicht nur durch das auf ſie geſammelte Licht ausnähme, ſondern auch durch die Energie der dunkeln Parthien. Die Kunſt würde alsdann weniger daran auffallen, indem auch auf die übrigen Theile des Raſens, des Felſens, der Kräuter im Vordergrunde etwas mehr Licht hätte verſpendet werden dürfen.

Die Zeichnung iſt zwar weder ſtreng richtig noch der Ausdruck ſtark und bedeutend, aber im Ganzen iſt Geſchmack und Zierlichkeit herrſchend. Die Grazie des Albano, welche Herrn Nahl ſchon lange befreundet war, hat ihn auch hier nicht verlaſſen. Sollten wir ihm rathen dürfen, ſo würden wir ihm lieber angenehme muntere Gegenſtände, ſie könnten ja auch heroiſch ſeyn, als pathetiſche zur Behandlung empfehlen.

Geſchabt in ſchwarzer Kunſt von Freidhof.

Sauber gemacht. Vielleicht ſind die Unrichtigkeiten der Formen am Hals und vom Knie auf, wenigſtens zum Theil, vom Kupferſtecher zu verantworten.

Chriſtus Bruſtbild.

nach Hannibal Carracci.

Wenn der Character von Chriſto eine heitere, ſtille Seelenruhe, unbedingte Güte und dabey das gemüthliche der großen Huld und Liebe erfordert, ſo war Hannibal ſchon der Maler nicht welcher dieſes in einem hohen Grad leiſten konnte. Irren wir nicht ſehr ſo iſt gegenwärtiges Blatt eine Nachbildung des bekannten Chriſtuskopfs in der Gallerie zu Dresden.

Jenes Original iſt mit Meiſterhand gemalt, die Formen ſind rein und zierlich, wer weiß von welcher Antike genommen, Character aber, eigentlich feines Gefühl und Empfindung iſt nicht darin. Das Geſicht iſt unbedeutend und vielleicht eben deswegen ſo beliebt, indem jedermann ſehr bequem hinein legen kann was er mitbringt.

In ſchwarzer Kunſt geſchabt von Freidhof.

Daß die Formen des Originals hier nicht zu ihrem Vortheil verändert ſind, mag, wir ſind es geneigt zu glauben, nicht ganz an Herrn Freidhof liegen, vielleicht war die Copie die er nachgeahmt hat unvollkommen.

So ſcheint z. B. die Naſe im Kupferſtiche gebogen, im Gemälde iſt ſie es nicht, und darf es auch nicht ſeyn. Der Hals iſt mager, nicht gut verſtanden, und das iſt im Originalgemälde ebenfalls nicht ſo. Das rothe Gewand iſt hier im Kupfer von viel zu dunkler Tinte. Der Blick hat etwas ſtarres, unangenehmes, ſtrenges. Der Mund iſt dagegen fade und ſchwach; im Verhältniß zu den ſchwarzen Augen hätte er auch wohl einige ſtärkere Striche gelitten. Der kurze Zwickelbart hat mehr den Character von Schaafswolle als von menſchlichen Barthaaren, der Natur entgegen ſcheint er weicher als die Haare, die ſchönlockig vom Haupt auf die Schulter fallen.

Kapuziner.

von Mengs.

Scheint einer der beſten Köpfe dieſes Meiſters zu ſeyn. Ausdruck einer anſpruch- und harmloſen alten Kapuzinernatur. Die Sorgen haben ihm, wie man wohl ſieht, nicht viel im Leben zu ſchaffen gemacht.

Schwarze Kunſt von Pichler.

Schön gemacht. Der Character beybehalten. Vielleicht wäre nur deu Augen etwas mehr Feuer, der Kutte mehr Licht und Schatten zu wünſchen geweſen, damit der Kopf nicht die einzige auffallende Parthie im Bilde bliebe.

Er ſollte die auffallendſte ſeyn, aber nicht allein. Ein Bild muß in Uebergänge vom Hellen zum Dunkeln, vom Licht zum Schatten und ſo umgekehrt eingetheilt ſeyn, iſt es anders ſo wird's Monoton und thut keine Wirkung mehr. So wie ein jeder Theil nur abſtufungsweiſe aus einem Extrem ins andere übergehen kann, ſo muß auch das Ganze in einander übergehen. Ohne dieſe Vorſicht wird der Effect ſogleich geſucht erſcheinen und alle Anmuth verſchwinden. Vielleicht lag die Schuld hievon am Zeichner, der die Lokalfarbe der braunen Kutte nicht in acht nahm, und zu dunkel anlegte.

Der Bart iſt im Character recht gut von den kurz geſchornen Haupthaaren unterſchieden und etwas ſtärker und ſteifer gehalten.

Wilhelm II. Prinz von Oranien.

nach Vandyk, von Michelis in ſchwarzer Kunſt.

Der Kopf iſt recht gut, geiſtreich, das Ganze kräftig. Der Maler hat gefehlt daß er dem kleinen Knaben die Gebärde eines erwachsnen Menſchen gegeben und ihn dadurch der kindiſchen Grazie beraubt hat.

Der Mittag.

von Claude.

Eine der vier herrlichen Landſchaften in der Gallerie zu Caſſel.

Gezeichnet von Nahl, geätzt von Schlicht und Schlotterbeck.

Eins der vortrefflichſten Blätter, welche die neuere Aetzkunſt, oder ſogenannte Aqua tinta hervor gebracht haben, von ſolcher Kraft und ſo feiner Abſtufung der Töne daß, wenn man auch annimmt die Zeichnung des Herrn Nahl ſey ſo vortrefflich geweſen als ſie von ihm, nach einem ſolchen herrlichen Meiſterſtück, zu erwarten war, ſo haben dem ohngeachtet die beyden Kupferſtecher nicht geringes Lob verdient und ihre Kunſt als wahre Künſtler, mit Einſicht und Verſtand vortrefflich ausgeübt. Wir möchten niemand zu nahe treten und das verdiente Lob gern unpartheyiſch allen mit gleicher Wage zuwägen; wenn aber die Eiche des Silvan und die Ausſicht von Maria-Stein, von denen nachher die Rede seyn wird, mit nicht weniger Kunſt gemacht ſind, ſo ſteht doch dieſes Blatt, wegen dem poetiſchen Werth ſeines Urbildes, höher und, nach unſerm Gefühle, fällt aus dieſer Urſache immer Wahl und Neigung vor allen auf daſſelbe. Es iſt aber nicht nur als Gegenſtand anziehend, ſondern auch als Kunſtwerk unterrichtend. Die große Kunſt des größten Meiſters der Landſchaft, Schatten und Licht zu vertheilen, iſt darin ſichtbar. Es iſt übereinſtimmend und ſanft und doch dabey deutlich und

macht Effect, ohne die Affectation ſchwarzer übertriebener Schatten. Mit dem ſpähenden Blicke der Kritik haben wir, ohne aus den Schranken vernünftiger Billigkeit zu treten, keinen Fehler von Belang daran ausfinden können, außer daß uns die Luft nicht den heitern leichten Character zu haben ſcheint wie man ſolche in den Werken von Claude zu ſehen gewohnt iſt. Ob ſolche im Originalbild Schaden genommen, ob der Fehler auf den Zeichner oder auf die Kupferſtecher fällt wiſſen wir nicht zu entſcheiden.

Eiche des Silvans.

Zeichnung von Hackert.

Vielleicht mehr ein Kaſtanienbaum. Es iſt ein ſchönes, einfaches Bild, weil eben der Baum als Hauptgegenſtand das ganze Blatt ausfüllt. Die übrigen Bäume, welche im zweyten und dritten Grund ſtehen, ſind faſt nur als Nebenwerke anzuſehen. Unter dem Baum ſteht eine Herme des Silvan und Hirtenmädchen die ſie kränzen. Das ganze Werk ſcheint mit großer Practik und ſehr methodiſch, in Anſehung des Auftrags der Tinten, gemacht und mag derohalben eine der guten Arbeiten von Hackert in dieſer Art ſeyn.

Geäzt von Schlotterbeck und Hackert ſelbſt zugeeignet.

Der eigenthümliche Character von Hackerts Zeichnung iſt in dieſem Blatt ſo meiſterhaft ausgedrückt daß man denſelben erkennen würde wenn gleich der Name nicht dabey geſetzt wäre. Seine freye und ſichere Methode auf jedem Grund von hinten herein die Tinten zu verſtärken, iſt recht deutlich hier angegeben. Der große Baum ſelbſt als Hauptgegenſtand iſt von vortrefflich ſchöner Form, das Blätterwerk überaus zierlich und deutlich gezeichnet, in große Parthien gehalten, die Aeſte laufen leicht, frey, natürlich. Die Beleuchtung verdient Lob, die Lichter ſind nicht grell, aber zuſammen gehalten und thun darum doch Wirkung. An der vorderſten Maſſe von Schatten, welche etwas ſtark iſt, merkt man das Bedürfniß der Kunſt.

Ausſicht vom Kloſter Maria-Stein

im Canton Solothurn.

von Birrmann gezeichnet, geätzt von Haldewang.

Auch ein wirkliches Meiſterſtück in ſeiner Art. Proſpect in ein ſehr fruchtbares und maleriſches Thal, das wohl angebaut und mit der üppigſten Vegetation geziert iſt. Faſt zu hinterſt liegt, auf der Höhe eines Felſens, das Kloſter. Wo die Kunſt ſich am meiſten zeigt iſt am Vordergrunde, wo eine große Eiche die triumphirende

Hauptpartbie des Bildes ausmacht. Blätter, Moos, Rinde des Stammes ſind allerdings muſterhaft, eben ſo am Fuße des Baums die Kräuter und das Buſchwerk, welche den Vorgrund reichlich ſtaffiren. Ein einziger Buſch nur, der das Licht empfängt, iſt heller gerathen als er, vermöge ſeiner grünen Lokalfarbe, ſeyn dürfte und läßt daher ein wenig zu grell und affectirt. Im fernen Hintergrund möchte die Originalzeichnung vielleicht flüchtig gemacht ſcheinen. So iſt auch die Luft etwas flach.

Anſicht von Tells Capelle.

von eben denſelben.

Man erkennt ſich in der Gegend leicht wieder, doch iſt das Große, Majeſtätiſche der Natur nicht in die Zeichnung übergetragen. Die Berge ſcheinen nicht groß, nicht hoch genug. Die Luft iſt etwas düſter, als ob ein Gewitter da ſtünde. Den Wellen des Sees fehlt es an Mannigfaltigkeit, ſie ſind flüchtig practiſch gemacht und, ſo zu ſagen, über einen Kamm geſchoren.

Der Kupferſtecher iſt der Arbeit wegen nicht zu tadeln. Wenn dieſes Blatt ſein Gegenbild, das obige, nicht erreicht, ſo ſcheint es eher der Zeichnung zuzuſchreiben, welche nicht mit dem Fleiß gemacht ſeyn mag wie jene.

Thal Oberhaſli mit dem Dorfe Meyringen.

Zeichnung von Birrmann.

Wahrſcheinlich fällt auf den Zeichner die Schuld daß das ganze Bild wenig Abwechslung von Schatten und Licht zeigt und daher ein etwas düſteres Anſehen bekommt. Die Berge der rechten Seite, auf welche das Licht fällt, contraſtiren nicht genug mit denen der linken, die im Sch tten ſtehen. Man kann jedoch den Künſtler, den man zwar hieran erinnern muß, doch eigentlich nicht ſchelten, denn der Mangel ſcheint aus einer ſehr löblichen Abſicht und eigentlich aus ſeinem Wunſch die Natur treu nachzuahmen entſprungen zu ſeyn. Er hielt ſich an die Localfarben und wollte das Grüne, Thauige der reichen Vegetation dieſes Alpthals, wie es ſcheint bey Morgenlicht, ausdrucken und hielt alſo ſelbſt die lichtempfangende Seite gedämpft; da nun, zufolge der Beleuchtung, die ganze linke Seite mit dem Vordergrund beſchattet iſt und der Künſtler, gegen ſeinen eignen Vortheil, ſein Bild in einer beträchtlichen Ferne vom Standpunkte anfangen läßt (Bäume, welche die nächſten Objecte ſind, haben kaum den vierten Theil der Höhe des Bildes); ſo erhält es keine großen Maſſen von tiefen Schatten und kann auch kein energiſch Licht entgegen

ſetzen. Es entſteht überdem noch hieraus der Nachtheil daß die Größe der Gegenſtände überhaupt ſchwindet und, weil alles gewiſſermaßen unter einem verkleinerten Maaßſtab gebracht iſt, ſo ſieht das Bild reich aus, aber nicht groß.

Aqua tinta.

Herr Haldewang hat ſein Vorbild trefflich nachgeahmt, den Character der Zeichnung recht gut beybehalten und, mit einem Wort, ſich als achtenswerthen Künſtler bewieſen. Die Luft iſt, ſo wie in vielen Blättern von Aqua tinta, auch hier etwas zu düſter, wodurch der Effect überhaupt leidet, oder, wie man ſich auszudrücken pflegt, der Tag, die Heiterkeit, das Fröhliche verlohren geht.

Anſicht des Jungfrauhorns im Lauterbrunner Thal.

von Wocher.

Dadurch daß das Blatt in die Höhe gezeichnet, auch die Gegenſtände des Vordergrundes größer ſind und alſo das Bild in einer angemeßnern Nähe vom Standpunkt anfängt, hat Herr Wocher den Vortheil erlangt in ſeinem Gegenſtand den Character des Großen mehr zu treffen als es Herrn Birrmann im vorigen Bilde gelang.

Auch ſeine Beleuchtung iſt nicht monoton ſondern läßt Licht auf den Vorgrund fallen; doch iſt es beſonders auf den nächſten Bäumen etwas zu hell und grell gehalten und druckt die Localtinten nicht gut aus. Ueberhaupt hat der Baumſchlag, ſo wie das Ganze, in Vergleichung mit Birrmanns Arbeit, einen etwas manierirten Character, iſt nicht völlig ſo treu der Natur nachgeahmt, ſondern es läßt ſich darin mehr conventionelle Kunſt, gelernte, angenommene Weiſe ſehen.

Aqua tinta von Haldenwang.

Der Kupferſtecher hat wirklich viel gethan, da er in dieſem und dem vorigen Blatt die zarten Unterſchiede des Characters der Zeichnung beyzubehalten wußte.

Anſicht des Waſſerfalls und der Mühle bey Ragatz in Graubündten.

Gegenbild.

Nicht ſo groß, aber vielleicht noch wilder, romantiſcher. Der Waldſtrom tobt aus einer Felsſchlucht hervor und die Häuſer ſind am hohen Ufer, am Fuß ſteiler Gebirge und unter überhangenden Klippen angelegt.

Aqua tinta von Haldenwang.

Herrn Haldenwangs Arbeit iſt faſt eben ſo gut gerathen wie im obigen und überhaupt noch etwas kräftiger.

Selbſt die dunkelſten Schatten ſind noch klar und die Gegenſtände in denſelben deutlich. Beyde Blätter haben wirklich ein täuſchendes Anſehen ſchöner Zeichnungen.

Waſſerfall der Aar, zu Unterweſen, Canton Bern.

gezeichnet von Birrmann.

Heitere, freundliche, maleriſch ländliche Gegend am Fluſſe, belebt vom mäßigen Fall deſſelben, ſo wie von Gebäuden und Mühlen die am Ufer liegen. Ein Paar Schiffer ſind mit ihrem Nachen beſchäftigt. Das Ganze hat den Character des Angenehmen, Zierlichen, mehr lieblich als groß. Der Zeichner und Kupferſtecher haben alle beyde die Aufgabe mit Kunſt und Fleiß gelöſt.

Aqua tinta von Haldenwang.

Der Berg iſt beſonders vortrefflich gelungen, mit der ganzen Nüanzirung von Licht und Schatten, die Gegenſtände alle deutlich und das Ganze übereinſtimmend.

Der Schiffbruch

von Vernet und

Der Wetterſtrahl

von Hackert gemalt.

Beyde von Haldenwang geätzt. Sie ſind nach der, aus vorigen Blättern ſchon bekannten Geſchicklich-

keit dieſes Künſtlers, ſauber gearbeitet. Wir werden blos durch die Bilder, welche zum Muſter gedient haben, zu einigen Betrachtungen veranlaßt.

In Vernets Bild fehlt es an Ausdruck. Es ſind berghohe Wellen und Schiffe die ſchon an Felſen brechen, ertrunkne Menſchen, andre die ſich retten und doch kein Getümmel, kein Sturm, oder vielmehr keine Anſchauung des Sturms.

Hackerts Werk iſt zwar beſſer, doch auch einige Anmerkungen! Es iſt Sturm bey einem nächtlichen Gewitter. Zwey Wetterſtrahlen zücken aus den Wolken und erleuchten die Scene. Ein felſiges Geſtade mit Bäumen an einem kleinen See, deſſen Ausfluß über Steine rollt. In einiger Entfernung ſteht ein runder Tempel, hinten ſind niedrige Berge. Vorne verſtecken ſich acht weibliche Figuren in einer Grotte, drey ſtehen im Freyen und erſchrecken vor dem Blitze. Die fernen Gegenſtände ſind alle deutlich, obſchon kein ander Licht als von dem Blitz das Bild beleuchtet. Ein Baum iſt vom Sturm abgebrochen, darniederliegend. Der Blitz ſchlägt nirgends ſichtbar ein, fährt hinter den Bäumen die bey dem Tempel ſtehen, nieder, äußert alſo ſeine gewaltſam verheerende Wirkung nicht. Das Ganze iſt blos auf Beleuch-

tung, nicht auf Wirkung fürs Auge, nicht auf Ergreifen des Gemüths berechnet.

Die Gebärden der Figuren ſind nicht wie ſie ſeyn ſollten. Mehr jammernd, als in der Verwirrung ſich bückend, zuſammenfahrend, ſich bergend und Schutz ſuchend.

Der Waldſtrom.

von Huck in ſchwarzer Kunſt mit Rouletten.

Der Waſſerfall.

von Freidhof ganz ſchwarze Kunſt, beyde nach Ruysdael.

In beyden iſt das ſtürzende Waſſer ſehr gut nachgeahmt, es gleitet klar und verwandelt ſich in Schaum. Nicht leicht iſt dergleichen beſſer dargeſtellt worden.

Die Originalbilder ſcheinen ein wenig verdüſtert zu ſeyn; die Luft iſt ſehr traurig, voll Wolken und im erſten auch die Bäume ſchwarz. Vielleicht hätten dieſe Gemälde nicht geſtochen werden ſollen? denn ihr Verdienſt iſt nur noch an dem einzelnen Theile, dem Waſſer, ſichtbar und die Ausführung des übrigen iſt nicht mehr deutlich. Man mußte alſo dazu und davon thun. Und da geht es denn wie bey Reſtaurationen, wo man nicht weiß ob Lob oder Tadel den erſten Meiſter oder den Reſtaurator trifft.

Schwarze Kunſt iſt wohl überhaupt nicht die bequemſte Manier für Landſchaften.

Ausſicht bey Vietri
am Meerbuſen von Salerno
und
Grotte des Neptuns
bey Tivoli.

Beyde nach guten Zeichnungen, von Hackert, doch nicht mit der Eiche Sylvans zu vergleichen. Die erſte hat das Heitere und Freye einer Meeresgegend gut wiedergegeben.

Felſengeſtade bey Sorrento.
Zwey Stücke.

beyde nach leichten Zeichnungen von Hackert.

No. 1 iſt die beſſere. Der Kupferſtecher hat das Vorbild gut nachgeahmt, Hackert iſt unverkennlich, der Fels iſt gut, das ruhige Waſſer ſehr klar, die Luft ruhig und heiter.

In der Grotte Neptuns iſt das Waſſer des kleinen Falls, im Vordergrunde, etwas ſteif gearbeitet.

Die Hirten an den Appenninen.
von H. Roos.

In der Münchner Gallerie.

No. 1. Stellt ruhendes Vieh, Hirten und Ruinen vor. Ein heiteres, liebliches Bildchen, angenehm gedacht. Es hat alle Ruhe, welche einer ſolchen Paſtoralſcene zukommt, und ſcheint den Mittag vorzuſtellen.

No. 2. Einſame, ſtille Gegend, durch ein Waſſer wird Vieh getrieben. Es ſcheint Abend zu ſeyn.

Beyde geätzt von Oſtermeyer.

Dieſer Künſtler verſteht ebenfalls vortrefflich die Aqua tinta zu behandeln. Das leicht duftige in dem Baumſchlag von No. 1 iſt in der That meiſterhaft gerathen, das Ganze thut einen hübſchen Effect, weil Licht und Schatten von dem Maler des Originals gut vertheilt und hier wieder gut nachgeahmt ſind.

No. 2. Iſt in Betracht des Aetzens noch hübſcher gemacht, beſonders die heitere Luft, mit leichten ſchwebenden Wolken, trefflich und beſſer als in allen andern Blättern. Der Baumſchlag iſt auch leicht, doch nicht ſo duftig wie in No. 1. Hie und da ſind auf Bäumen und Steinen grelle Lichterchen angebracht, welche, der Harmonie des Ganzen wegen, wegzuwünſchen wären und der Ruhe etwas ſchaden. Es ſcheint jedoch dieſes nicht ſowohl auf Rechnung des Kupferſtechers als des Malers zu kommen.

Die Melkerey.

Landſchaft von Rubens.

Mit Kühen und Hirten.

Geäzt von Oſtermeyer.

Welcher dem Ganzen das Anſehen einer Federzeichnung mit Tuſche ausgeführt, gegeben und das Geiſtreiche, Kecke, das Rubens in ſeiner Landſchaft zeigt, wohl getroffen hat.

Character der Künſtler.

Aqua tinta.

Haldenwang und Schlotterbeck ſind in rühmlichem Wettſtreit. In des erſten Ausſicht von Maria Zell und des andern Eiche des Sylvan iſt das Kräftige, ſo wie der Baumſchlag, faſt gleiches Lobes werth. Beyde Blätter zeichnen ſich hierin aus, man irrt unentſchieden von einem zum andern. Dort reizt der Reichthum der Ausſicht, hier der einfache Gegenſtand, aber das Kunſturtheil entſcheidet nicht eigentlich.

Im Weichen, Sanften, Angenehmen, Glatten, Vereinigten der Tinten iſt das Oberhaslithal von erſterm ebenfalls meiſterhaft, dagegen iſt von eben dieſer Seite die Landſchaft nach Claude nicht minder zierlich, heiter, erfreulicher, milde von Effect. Bey allem Sanften aber

größer, Schatten und Licht ſind künſtlicher, beſſer verſtanden. Wir wiſſen nicht wie viel Theil Schlicht, den wir weiter nicht kennen, daran gehabt; es macht ihm aber immer Ehre auch nur einiges an einer ſolchen Platte gearbeitet zu haben.

Oſtermeyer iſt ebenfalls ein tüchtiger Künſtler in dieſer Manier. Wir haben bemerkt daß die Luft in ſeinem No. 1 nach Roos die beſtgerathene iſt unter allen dieſen Blättern. Die Bäume des Mittelgrundes in No. 2 ſind hübſch duftig, nur geht der Baumſchlag etwas in's Kleinliche. In dieſem Stück ſind Schlotterbeck und Haldenwang ihm überlegen, indeſſen mag dergleichen auch wohl von den Bildern herkommen, deren Manier er nachzuahmen hatte. Derſelbe ſollte nun ebenfalls einen Verſuch nach einer Zeichnung von Hackert, Birrmann oder Nahl machen.

Schwarze Kunſt.

Wenn man Herrn Pichlers und Freidhofs Arbeiten gegen einander hält, ſo ſcheint ſich die Wage zum Vortheil des erſtern zu neigen. Den Triumph der Omphale gegen den Germanikus, den Johannes gegen die Sappho, den Kapuziner gegen die Madonna mit dem Kinde gehalten, iſt in den erſten mehr Kraft mehr Fähig-

keit den Character auszudrücken, auch mehr Freyheit; aber Freidhof iſt zart, fleißig, lieblich und hat ſich, wenn er auch nicht an Pichler reicht, im Tod des Germanikus als ein guter Künſtler erwieſen und verdient viel Lob; ſo iſt es auch mit dem Blatt nach Cignani.

Michelis hat Vorzüge vor Huck und in Abſicht auf Kraft und Wirkung iſt er mit Freidhof zu vergleichen.

Nun noch einiges über ſolche Inſtitute überhaupt und über gegenwärtiges im beſondern.

Hat ein Unternehmen dieſer Art den blos kaufmänniſchen Zweck, bey dem es darauf ankommt der Laune, dem Bedürfniß eines jeden das ihre zu reichen, den Hang des Tages auszuſpähen und um geringes Geld ſchlechte Waare zu liefern, ſich geſchwinden Abſatz und einigen Profit zu verſchaffen, um vielleicht eine größere Entrepriſe von gleichem Gehalt, in derſelben Abſicht, anzufangen; ſo finden wir darüber nichts zu ſagen, es gehört nicht in unſern Sprengel und man nehme mit dem Gewinn auch ſeinen Lohn dahin; hat aber eine ſpeculirende Geſellſchaft zugleich den gemeinnützigen Zweck, durch die Kupferſtecherkunſt ſchöne Ideen großer Künſtler zu verbreiten, ſie zur allgemeinern Anſchauung zu bringen und

dadurch auf den Geſchmack der ganzen Nation, oder mehrerer Nationen zu wirken, deſſen Verbeſſerung zu bewirken, oder wenigſtens ſo viel möglich dazu beyzutragen, wie es bey der deſſauiſchen Chalkographie der Fall iſt; ſo wird es Pflicht nach einer Darſtellung des Geleiſteten, auch einige Gedanken und Vorſchläge zu Förderung des guten Vorſatzes nachzubringen.

Wenn das Inſtitut ſeinen Zweck erreichen und wirken ſoll, ſo muß es beſtehen können und bey den beſten Abſichten muß es alſo dem Geſchmack des Publikums entgegen kommen. Es kann ihn nicht zwingen und mit Gewalt beſſern; aber es kann ihn lenken. Da nun der allgemein herrſchende Geſchmack noch zur Zeit nicht unbedingt das Ernſte, Große, Erhabene ertragen kann, ſo bleibt nur übrig ſich auf das Gefällige einzuſchränken und ſich auf dieſer Mittelſtraße zu erhalten. Der Fall wird zuweilen eintreten daß man, im einzelnen, der Forderung, dem Hang, der Zeit zu Liebe, abwärts weichen muß, man wird im Gegentheil aber auch wieder Gelegenheit finden, auf der andern Seite, gegen das Beſte und unbedingt Edle und Große einen Schritt zu wagen und Stücke dieſer Art von Zeit zu Zeit gleichſam unterzuſchieben, um den ſchwächern Geſchmack auch allmählig daran zu gewöhnen.

Iſt es nun nothwendig Bilder zu wählen welche ſich zu einem gewiſſen Geſchmack und Character neigen, ſo iſt es zum wenigſten eben ſo wichtig acht zu geben ob ein Gemälde ſich auch im Kupferſtich gut ausnehmen werde? ob diejenigen Eigenſchaften um welcher willen es als Gemälde gefällt in den Kupferſtich übertragen werden können? oder ob ſie von der Art ſind daß ſie der Malerey ausſchließlich angehören?

Alle Gemälde deren Hauptvorzüge im Colorit, im lieblichen Farbenton, der ſich über das Ganze verbreitet, im ſchönen Pinſel und in großer Ausführlichkeit und Sauberkeit beſtehen, ja ſelbſt diejenigen welche blos durch das Geiſtreiche der Ausführung gefallen, können niemals mit vollkommen gutem Erfolg in Kupfer geſtochen werden. Der Kupferſtecher könnte ſeine Schuldigkeit daran gethan haben und das Blatt würde, blos um dieſes Mißgriffs willen, doch keinen Beyfall finden. Hingegen wird große Wirkung durch Licht und Schatten, erleſener Geſchmack in Formen und Falten, vorzügliche Anordnung, es werden ſchöne Gedanken überhaupt und rührende Motive im einzelnen, ſich gut in den Kupferſtich übertragen laſſen und gewiß eine günſtige Aufnahme finden.

Dieſen Beſtimmungen zufolge iſt alſo manches in gewiſſen Rückſichten fürtreffliche Bild nicht geeignet

um in Kupfer geſtochen zu werden, ja die Zahl derjenigen welche es ſind wird, in ſofern man ſich blos an's Gefällige halten ſoll, noch mehr eingeſchränkt. Wir haben dieſe Beſchränkung zum Theil ſelbſt gefühlt indem wir uns bemüheten der Geſellſchaft für's künftige einige Bilder vorzuſchlagen, die, nach allem dem was wir oben bemerkt haben, ſowohl den Geſchmack des Publikums erheben und bilden, als auch der Geſellſchaft in Rückſicht des Abſatzes Vortheile bringen könnten.

Nach dem herrlichen Probeſtück welches ihre Künſtler im Landſchaftsfache durch die große Landſchaft von Claude abgelegt, müſſen wir angelegentlichſt den Wunſch äußern: daß ſie nicht nur die drey übrigen, welche ſich in der Sammlung zu Caſſel befinden, bald liefern, ſondern auch überhaupt von Bildern dieſes Künſtlers, von denen ſie gute Zeichnungen erlangen können, ſo viele als möglich in Umlauf zu bringen ſuchen möchten.

Sodann empfehlen wir ihnen vor allen andern den Caſpar Pouſſin. Seine großen Gedanken, durch die er, oft mit ſcheinbar wenig Aufwand, ſo viel bedeutendes und ſo großen Effect hervorbringt, das Romantiſche, Antike, das uns gleichſam in die Vorzeit verſetzt, ſeine Maſſen von Schatten und Licht, ſo wie das Characteri-

ſtiſche ſeiner Zeichnung laſſen, wenn Herr Schlotterbeck, oder Herr Haldenwang von ſeinen wirklich guten Bildern in Kupfer bringen, auf außerordentliche Dinge hoffen, die wohl gar einen ſehr glücklichen Umſchwung des Geſchmacks in dieſem Fach bewirken könnten; weil alles das Kleinliche und Schwache, das Helle, Geſtaltloſe, mit welchem leider! die Märkte überladen ſind, davor verſchwinden, oder in ſeiner ganzen Blöße erſcheinen müßte.

Hermann Schwanefeld iſt ebenfalls einer der großen, gehaltvollen Künſtler in der Landſchaft, deſſen Bilder empfehlenswerth ſind. Neben ihm beſteht Johann Both, mit ſeinen einfachen, ſtillen Gegenden im Abendſchein. Einige Bilder von Bergheim, in der Dresdner Gallerie, ſind wahrhaft poetiſch gedacht. Auch wollen wir wohl erhaltene Bilder von Ruysdael nicht ausſchließen, obgleich er auf alle Weiſe zu denen gehört deren Hauptverdienſt in der Ausführung beſteht.

Für hiſtoriſche Blätter wären vielleicht diejenigen Bilder des Parmegianino, in welchen er ſich dem Hang zum Sonderbaren nicht überlaſſen, als vorzüglich brauchbar vorzuſchlagen. Er iſt in Gedanken ſchön und gefällig, ſeine Grazie verſteckt ſich nicht, ſondern wünſcht bemerkt zu werden, ſein Styl iſt gut, Licht und Schatten ſind in große Maſſen getheilt. Aus dieſen Urſachen

darf man glauben daß z. B. ſeine berühmte Madonna della Roſa ein vorzügliches Blatt abgeben müßte. Eben ſo hat man auch noch keinen guten Kupferſtich von dem Amor welcher den Bogen ſchnitzt ꝛc.

Das ſchöne Bild von Franz Mola, Ceyx und Alzyone vorſtellend, auch in der Dresdner Gallerie, hat ebenfalls die Eigenſchaften welche zu unſerm Zweck erforderlich ſind. Die Geſchichte iſt an ſich ſelbſt bekannt, die Figuren haben viel Gefälliges im Styl, der Effect von Licht und Schatten iſt ſehr kräftig.

Eben ſo müßte auch die heilige Familie von C. Procanini ein ſchönes Blatt werden; ingleichen die kleine ruhende Madonna mit dem Kinde von F. Barozzi, Loth mit ſeinen Töchtern, die beyden kleinen Bilder von Nic. Pouſſin und andere mehr von dieſem Schlag und Gehalt.

Es müßte der Geſellſchaft auch leicht möglich ſeyn ſich Zeichnungen von den vortrefflichen Bildern in Italien, die ſie zu ihrem Zweck tauglich finden, zu verſchaffen. Welch ein Geſchenk machten ſie nicht allen Kunſtfreunden mit dem Wunderbild des Guido, die Apoſtel Peter und Paul vorſtellend, in der Gallerie Zampieri, zu Bologna, wenn Herr Pichler ſolches in ſchwarzer Kunſt arbeitete! Was würde nicht dieſer Künſtler geleiſtet und welchen Ruhm und Dank ſich erworben haben, wenn er,

anſtatt des Johannes von Battoni, den Johannes von Rafael geliefert hätte! Wir können uns das Vergnügen nicht verſagen, wenigſtens in der Zukunft, dergleichen Blätter von der Geſellſchaft zu hoffen. Wie wenig ſind noch die reizenden Gedichte des Julius Romanus aus dem Pallaſte del T. zu Mantua, die herrlichen Werke der Caracchen im Pallaſte Fava Magnani, und im farneſiſchen Cabinet bekannt! Wir haben noch nicht einmal gute Kupferſtiche weder von der Venus, noch von Rinald und Armida, zwey Meiſterſtücken des Hannibal, in der Gallerie zu Capo di Monte zu Neapel. Eben dieſes Meiſters Landſchaften, welche man hin und wieder ſieht, würden dieſes Fach würdig vermehren. Eben ſo die von Domenichino, von Viola, von Johann Baptiſt Mola, von Tintoret, von Albano und von Guercin.

Nach der Wahl der Bilder hat die Geſellſchaft nun noch auf die Zeichnungen nach welchen geſtochen werden ſoll vorzügliche Aufmerkſamkeit zu verwenden.

Es iſt nicht genug daß eine ſolche Zeichnung fleißig und ſauber ausgeführt und daß die Umriſſe u. ſ. w. richtig ſeyen, es erfordert noch weiter eine reife Kunde der maleriſchen Wirkung und ein beſonderes Studium des Verhältniſſes der ſämmtlichen Farben zu der Einen Farbe, zu der Unfarbe, in welche nun das Gemälde, um ſo

zu ſagen, überſetzt werden ſoll. Dieſes iſt eine Sache von der größten Wichtigkeit, von welcher die ſchöne Wirkung der Kupferſtiche ganz abhängt. Wir haben aus dem Grund weil dieſes ſo wenig erwogen worden noch bis jetzt keinen Kupferſtich nach Correggio der die liebliche Wirkung der Bilder, worin doch eins der vorzüglichſten Verdienſte derſelben liegt, wir wollen nicht ſagen ausdruckte, ſondern nur ahnden ließe.

Wir ſagen etwas was den meiſten Künſtlern bekannt iſt: daß nämlich ein gelbes, rothes, blaues, grünes Gewand im Kupferſtich durch mehr und weniger hell bedeutet wird, aber auch die Wirkung, wie eine Farbe mehr als die andere das Auge lockt und anzieht muß in Anſchlag kommen und kann ebenfalls durch mehr oder weniger Energie des Lichtes und des Schattens nachgeahmt oder wenigſtens bedeutet werden.

Wir wiſſen zwar daß wir hiermit viel fordern, wir wiſſen aber auch durch das Zeugniß der vorhin beurtheilten Blätter daß wir viel von den Kupferſtechern der Geſellſchaft erwarten dürfen, und es iſt alſo blos zu ſorgen daß ſie ſo gut als möglich durch Zeichnungen unterſtützt werden. Gewiß das Bischen mehr Aufwand, welches dieſes allenfalls verurſachen könnte, verdient nicht in Betracht gezogen zu werden und muß reichlich wieder

einkommen. Eine vorzüglich gute Zeichnung nach einem vortrefflichen Bild behält ja auch, nachdem ſie benutzt iſt, noch immer ihren Werth, da hingegen eine mittelmäßige, nach einem unbedeutenden Bild, ſchwerlich einen Liebhaber findet. Der Kupferſtecher wird überdem nach einer guten Vorſchrift mit mehrerer Luſt arbeiten und im entgegengeſetzten Fall wird er eben ſo viel Zeit bedürfen ein mittelmäßiges, wenig erfreuliches Blatt hervor zu bringen.

VI.

Nachricht an Künſtler

und

Preisaufgabe.

Die Abhandlung über jene Gegenſtände, an welche ſich der bildende Künſtler vorzüglich halten ſollte, hat, wie uns eingegangene Nachrichten und Anfragen von Freunden, nicht weniger die öffentlichen Urtheile gezeigt, erwünſchte Theilnahme gefunden. Es wäre der gegenwärtigen Abſicht nicht angemeſſen Einwürfe, welche von einigen gemacht worden, zu widerlegen, oder ſich umſtändlich über eins und das andere erklären zu wollen, das ſie mißverſtanden zu haben ſcheinen; der Zweck den man damit zu erreichen ſuchte iſt erreicht und eine Frage die der Kunſt von der größten Wichtigkeit ſeyn muß, aber von den Künſtlern lange nicht genug beherzigt worden, wieder in Anregung gebracht; doch es darf hiebey nicht

bleiben wenn gute Wirkungen entſtehen, wenn andere ſich der Sache weiter annehmen und das was wir angefangen fortführen ſollen.

Ein jeder Künſtler wird bey einem einzigen Verſuch, den er aus eignem Triebe macht, oder zu machen veranlaßt wird, über alles tiefer nachdenken und dahin eindringen wohin ihn keine Schrift, wie gut ſie auch abgefaßt wäre, je leiten könnte. Aus dieſem Grund ſchien es uns wohl gethan wenn wir einem jeden, der Luſt ſich zu verſuchen hat, Gelegenheit gäben jene aufgeſtellten Maximen practiſch zu prüfen. Wir ſchlagen in dieſer Abſicht, zur Concurrenz für alle Künſtler einen für die Darſtellung, nach unſerer Ueberzeugung tauglichen Gegenſtand vor, und ſagen demjenigen, der ſolchen in einer Zeichnung, am beſten behandelt, eine Prämie von zwanzig und dem der ſich zunächſt anſchließt eine Prämie von zehen Ducaten zu.

Homers Gedichte ſind von jeher die reichſte Quelle geweſen, aus welcher die Künſtler Stoff zu Kunſtwerken geſchöpft haben und wir wollen uns daher auch im gegenwärtigen Falle an dieſelbe halten. Vieles iſt bey ihm ſchon ſo lebendig ſo einfach und wahr dargeſtellt, daß der bildende Künſtler bereits halbgethane Arbeit findet; ferner hat die Kunſt der Alten in dem Kreis, den dieſer

Dichter umſchließt, ſich eine Welt geſchaffen, wohin ſich jeder ächte moderne Künſtler ſo gern verſetzt, wo alle ſeine Muſter, ſeine höchſten Ziele ſich befinden.

Vielleicht bietet ſich uns ein andermal Gelegenheit dar eine allgemeine Ueberſicht von den zur Darſtellung vorzüglich bequemen Gegenſtänden zu geben, die in der Ilias und in der Odyſſee enthalten ſind, ſo wie wir alsdann auch vor den widerſtrebenden warnen wollen, an denen ſich, unerklärlicherweiſe, die Künſtler ſo oft zu vergreifen pflegen.

Bey unſerer jetzigen Abſicht haben wir, in der Wahl eines Gegenſtandes, ſorgfältig darauf Bedacht genommen daß er jene, als Regel aufgeſtellte, Bedingung erfülle und ſich ſelbſt ausſpreche. Er ſollte für Maler und Bildhauer gleich günſtig ſeyn, damit beyderley Künſtler bey der Concurrenz gleiche Vortheile genöſſen. Ferner ſchien dabey das Gefällige dem Pathetiſchen vorzuziehen, weil wir wünſchen daß das Unterhaltende der Arbeit viele reizen möge ihre Kräfte zu verſuchen, und ein jeder, er mag nun den Preis erhalten oder nicht, zu ſeinem Werke hernach deſto leichter einen Liebhaber finde und ſich nicht umſonſt bemüht habe.

Die Scene, am Ende des dritten Buchs der Ilias, wo Aphrodite (Venus) dem Alexandros (Paris)

die Helena zuführt, vereinigt in ſich alle erforder- lichen Eigenſchaften. Man mag ſie als Geſchichte, als ſymboliſche Darſtellung, oder blos in Rückſicht auf das rein Menſchliche betrachten, ſo ſpricht ſie ſich allemal ſelbſt vollkommen aus, wirkt angenehm auf jedes Auge, jedes Gefühl und über alles dieſes hat ſie für die gegen- wärtige Abſicht noch den Vortheil weniger Figuren, wo- durch der Künſtler in Stand geſetzt wird auf kunſtge- rechte Ausbildnng des Ganzen deſto mehr Fleiß zu ver- wenden.

Es iſt nicht das erſtemal daß dieſer Gegenſtand durch bildende Künſtler behandelt wird, wir finden den- ſelben auch in Flaxmanns in Kupfer geſtochnen Zeich- nungen zur Ilias, in der That geiſtreich gefaßt; doch iſt Anordnung ſowohl als die Zeichnung ſehr fehlerhaft, welches wir hier nur, beyläufig, zur Nachricht für die- jenigen Concurrenten welche jene Kupferſtiche geſehen haben, oder allenfalls ſelbſt beſitzen, anmerken wollen.

Wir laden alſo alle Künſtler, denen dieſe Blätter zeitig genug zu Handen kommen, ein, erſuchen jeden, der die Kunſt würdig treibt und ſich ſeine eigne Bildung an- gelegen ſeyn läßt, unſern Vorſchlag gefällig anzuhören, daran thätigen Antheil zu nehmen und um den oben erwähnten Preis mit zu arbeiten, der freylich nicht als

Belohnung, ſondern nur als Anlaß und Ermunterung angeſehen werden kann.

Diejenigen nun, welche uns in dieſem Falle keine Fehlbitte thun laſſen, haben die Güte ihre Zeichnungen, an den Herausgeber der Propyläen, dergeſtalt frankirt abzuſenden, daß ſie längſtens den fünf und zwanzigſten Auguſt dieſes laufenden Jahres in Weimar einlangen können. In den erſten Tagen des Septembers wird der Entſchluß gefaßt und dann ſogleich einem jeden ſein Werk wieder zurückgeſendet werden. Auch ſelbſt diejenigen welche den Preis empfangen erhalten gleichwohl ihre Zeichnungen wieder zurück; denn das ganze Unternehmen hat blos den reinen Zweck der Kunſt und dem Geſchmack zu nützen, indem es die Talente in Bewegung ſetzt, ohne irgend eine andere Nebenabſicht.

Deswegen hält man es auch für überflüſſig die Namen der Künſtler verſiegelt zu begehren, vielmehr iſt ein jeder gebeten Namen und Wohnort recht deutlich hinten auf ſeiner Zeichnung zu bemerken, damit, bey der Rückſendung, keine Verwechslung geſchehen könne.

Zweifle indeſſen Niemand an der ſtrengſten Unpartheylichkeit des Urtheils, welches nach unſerer beſten und innigſten Ueberzeugung gefällt werden ſoll.

Doch um jeden Verdacht zu begegnen, der ſo oft die Preisertheilungen verfolgt, ſoll ſo offenbar als möglich gehandelt werden. Die ſämmtlichen Zeichnungen ſollen bey der Ausſtellung unſerer Zeichenſchule vor die Augen des einheimiſchen Publikums gebracht werden, und auch das auswärtige ſoll über unſere Entſcheidung urtheilen können.

Zu dieſem Zwecke wird das erſte Stück des dritten Bandes der Propyläen, welches zu Michaelis ausgegeben wird, die motivirten Urtheile über die beyden Zeichnungen, denen die Preiſe zuerkannt worden, enthalten, und zugleich werden von beyden leichte Contoure hinzugefügt werden. Von den übrigen Zeichnungen geſchieht nur kurze Erwähnung, ohne die Verfaſſer zu nennen, ſie werden blos mit Nummern bezeichnet und dabey angemerkt um welcher Urſache willen ſie denen, ſo den Preis erhalten, nachgeſetzt worden. Auf dieſe Weiſe erfährt jeder, durch die correſpondirende Nummer, auf der rückgehenden Zeichnnng, den Platz welcher ſeinem Werke angewieſen worden, ohne deshalb öffentlich genannt zu werden.

Man beſtimmt keine Größe, kein Format für die Zeichnungen, jedem ſteht es frey das Ganze nach Belieben anzuordnen und zu gruppiren, nur wird bedungen

daß die Figuren wenigſtens neun Zoll, Leipziger Maaß, hoch ſeyen, damit ſich deſto richtiger über Ausdruck, Geſtalt, Wiſſenſchaft u. ſ. w. urtheilen laſſe.

Wir empfehlen dringend die größte Einfachheit und Oekonomie in der Darſtellung. Alles Unnütze oder Ueberflüſſige (man verſtehe uns hier wohl), wäre es auch nur ein Nebenwerk, und übrigens noch ſo zierlich, werden wir als einen Fehler betrachten.

Es wird keine Manier vorgeſchrieben in welcher die Zeichnungen verfertigt ſeyn müſſen, ein jeder bediene ſich derjenigen in welcher er ſich am beſten geübt fühlt. Auch der Grad der Ausführung ſey eines jeden Neigung und Gutdünken überlaſſen. Allenfalls iſt ein beſtimmter, reinlicher Umriß mit der Feder, an welchem die Schatten lavirt, die Lichter entweder ausgeſpart oder mit weiß aufgehöht ſind, hinlänglich; wer ſich aber lieber der Kreide bedienen will, oder ſich gar mit Farben bedeutender und beſſer auszudrücken glaubt, mag es immerhin ohne Einſchränkung thun.

Wenn Bildhauer concurriren wollen, auf die wir bey der Wahl des Gegenſtandes nicht weniger als auf die Maler Bedacht gehabt haben; ſo braucht es nicht durch Modelle zu geſchehen, ſondern ſie können ebenfalls nur Zeichnungen einreichen. Dieſe wird man mit billiger

Hinſicht auf die beſondern Bedingungen der Bildhauerkunſt beurtheilen, man wird keine große Uebung in fleiſſiger Ausführung, oder zierlicher zarter Behandlung, auch nicht künſtliche Vertheilung und Abſtufung von Licht und Schatten von ihnen fordern, und, im Wiſſenſchaftlichen, aus dem was blos angedeutet iſt auf die Fähigkeit zu vollenden ſchließen. Jedoch verlangen wir beſonders daß die Anlage zu einem guten Basrelief darin enthalten ſey.

Bey allen eingehenden Zeichnungen, ſie ſeyen nun Producte von Malern oder Bildhauern, wird hauptſächlich die Erfindung unſer Urtheil lenken. Es wird als das höchſte entſchiedenſte Verdienſt angerechnet werden, wenn die Auflöſung der Aufgabe ſchön gedacht, und innig empfunden iſt, wenn alles bis aufs geringſte motivirt ſeyn wird, wenn die Motive aus der Sache fließen und Gehalt haben. Die naiven Motive werden allemal vor den bloßen Verſtands- oder wiſſenſchaftlichen Motiven den Vorzug erhalten, weil ſie mehr intereſſiren und auf das Gemüth wirken.

Nach der Erfindung wird hauptſächlich der Ausdruck, das iſt, das Lebendige, Geiſtreiche der Darſtellung in Betracht gezogen. Alsdann erſt die Zeichnung und die Anordnung, weil dieſes Dinge ſind die ſchon

mehr von der Wiſſenſchaft als vom angebornen Talent abhangen. Bey Licht und Schatten ſoll vornehmlich auf die Maſſen geſehen werden. Den Künſtler, welcher die Beleuchtung bedeutend zu machen weiß ſchätzen wir vorzüglich. Willkührliche, manierirte Beleuchtung, Schlagſchatten, ohne ſichtbare Urſache, wodurch der Künſtler blos dem Bedürfniß abhilft oder vielmehr ſeine Dürftigkeit zu erkennen giebt, und wäre der Effect noch ſo groß, kommen als Fehler in Anſchlag.

Da mancher Künſtler wenn er dieſe Blätter lieſt in der Lage ſeyn kann daß ihm der Homer nicht gleich zur Hand iſt; ſo laſſen wir die ganze Stelle hiernächſt abdrucken:

— Doch jenen (Alexandros) entrückt' Afrodite
Sonder Müh, als Göttin, und hüllt' in Nebel ihn ringsher;
Setzt' ihn drauf in die Kammer, von duftender Würze durchräuchert;
Schnell dann Helena ſuchend enteilte ſie. Jene noch fand ſie
Dort auf ragendem Thurm, und umher viel troiſche Weiber.

Leiſ' ihr feines Gewand voll Nektarduft ihr bewegend,
Redete ſie, in Geſtalt der wollekrämpelnden Greiſin,
Hochbetagt, die ihr einſt in heimiſcher Burg Lakedämons
Liebliche Wolle gezupft, und ihr am meiſten geliebt war;
Dieſer gleich an Geſtalt, begann Afrodite die Göttin:
Komm; dich ruft Alexandros, mit mir nach Hauſe zu kehren.
Jener ruht in der Kammer auf zierlichem Lagergeſtelle,
Strahlend in Reiz und Feyergewand. Kaum ſollteſt du glauben,
Daß er vom Zweykampf komme; vielmehr er gehe zum Reigen,
Oder er ſitz' ausruhend vom fröhlichen Reigen ein wenig.
Jene ſprachs, und erregt' ihr das wallende Herz in dem Buſen.
Aber ſobald ſie bemerkte den lieblichen Nacken der Göttin,
Auch den Buſen voll Reiz, und die anmuthſtrahlenden Augen;
Tief erſtaunte ſie jetzt, und redete, alſo beginnend:
Grauſame, warum ſtrebſt du, mich nochmals ſchlau zu verleiten?
Soll ich vielleicht noch weiter die wohlbevölkerten Städte
Frygiens, oder der holden Mäonia Städte durchwandern,
Wenn auch dort ein Geliebter dir wohnt der redenden Menſchen?

Drum weil jetzt Menelaos den edlen Held Alexandros
Ueberwand, und beſchleußt mich heim, die Verhaßte, zu führen;
Darum ſchleichſt du mir jetzo daher voll trüglicher Argliſt?
Setze zu jenem dich hin, und verlaß der Unſterblichen Wandel;
Und nie kehre dein Fuß zu den ſeligen Höhn des Olympos:
Sondern theile des Sterblichen Weh, und pfleg' ihn mit Sorgfalt,
Bis er vielleicht zum Weibe dich aufnimmt, oder zur Sklavin!
Dorthin geh' ich dir nimmer, denn unanſtändig ja wär' es,
Ihm ſein Bett zu ſchmücken hinfort. Deß würden mich alle
Troerinnen verſchmähn; und Gram ſchon laſtet das Herz mir!
Aber voll Zorns antwortete drauf Afrodite die Göttin:
Reize mich nicht, o Thörin! ich könnt' im Zorne mich wenden,
Und ſo ſehr dich haſſen, als innig mein Herz dich geliebet!
Beid' entflammt' ich die Völker ſodann zu verderblicher Feindſchaft,
Troer ſowohl wie Achaier; dann raffte dich böſes Verhängniß!
Jene ſprachs; und verzagt ward Helena, Tochter Kronions.
Eilend ging ſie, geſenkt den ſilberglänzenden Schleyer,

Still, unbemerkt den übrigen Fraun; und es führte die Göttin.
Als ſie nunmehr Alexandros geprieſene Wohnung erreichten,
Wandten die dienenden Mägde ſich ſchnell zur befohlenen Arbeit.
Jene trat in ihr hohes Gemach, die edle der Weiber.
Einen Seſſel ergriff die holdanlächelnde Kypris,
Trug und ſtellt' ihn, die Göttin, dem Held Alexandros entgegen.
Helena ſetzte ſich drauf, des Aegiserſchütterers Tochter,
Wandte die Augen hinweg, und ſchalt den Gemahl mit den Worten:

Kommſt du vom Kampfe zurück? O lägeſt du lieber getödtet
Dort vom gewaltigen Manne, der mir der erſte Gemahl war!
Ha, du pralteſt vordem, den ſtreitbaren Held Menelaos
Weit an Kraft und Händen und Lanzenwurf zu beſiegen!
Gehe denn nun, und berufe den ſtreitbaren Held Menelaos,
Wiederum zu kämpfen im Zweykampf! Aber dir rath' ich,
Bleib' in Ruh, und vermeide den bräunlichen Held Menelaos,
Gegen ihn anzukämpfen den tapferen Kampf der Entſcheidung,
Ohne Bedacht; daß nicht durch ſeinen Speer du erliegeſt!

Aber Paris darauf antwortete, ſolches erwiedernd:
Frau, laß ab, mir das Herz durch bittere Schmähung zu kränken.
Jetzo hat Menelaos mir obgeſiegt mit Athene;
Ihm ein andermal ich; denn es walten ja Götter auch unſer.
Komm, wir wollen in Lieb' uns vereinigen, ſanft gelagert.
Denn noch nie hat alſo die Glut mir die Seele bewältigt,
Auch nicht, als ich zuerſt aus der lieblichen Flur Lakedämon
Segelte, dich entführend in meerdurchwandelnden Schiffen,
Und auf Kranaens Au mich geſellt' in Lieb' und Umarmung;
Als ich anjetzt dir glühe, durchbebt von ſüßem Verlangen.
Sprachs, und nahte dem Lager zuerſt; ihm folgte die Gattin.
Beide ruheten dann im ſchöngebildeten Bette.

(Voſſ. Ueberſ. III, 380-448.)

Es verſteht ſich daß bey unſerer Preisaufgabe nur die zweyte Hälfte der hier abgedruckten poetiſchen Stelle gemeynt ſey.

I n h a l t.

I. Phöbos und Hermes.

II. Diderots Verſuch über die Malerey.

III. Niobe mit ihren Kindern.

IV. Ueber die Reſtauration von Kunſtwerken.

V. Deſſauer Chalkographiſche Geſellſchaft.

VI. Nachricht an Künſtler und Preisaufgabe.

Gedruckt bey den Gebrüdern Gädicke in Weimar.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Goethe, Johann Wolfgang von, 1749-1832

Propyläen eine periodische Schrift

Bd.: Zweyten Bandes Erstes Stück

Tübingen 1799

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek -- LD 2216 -2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11259961-1
VD18 80149413-001